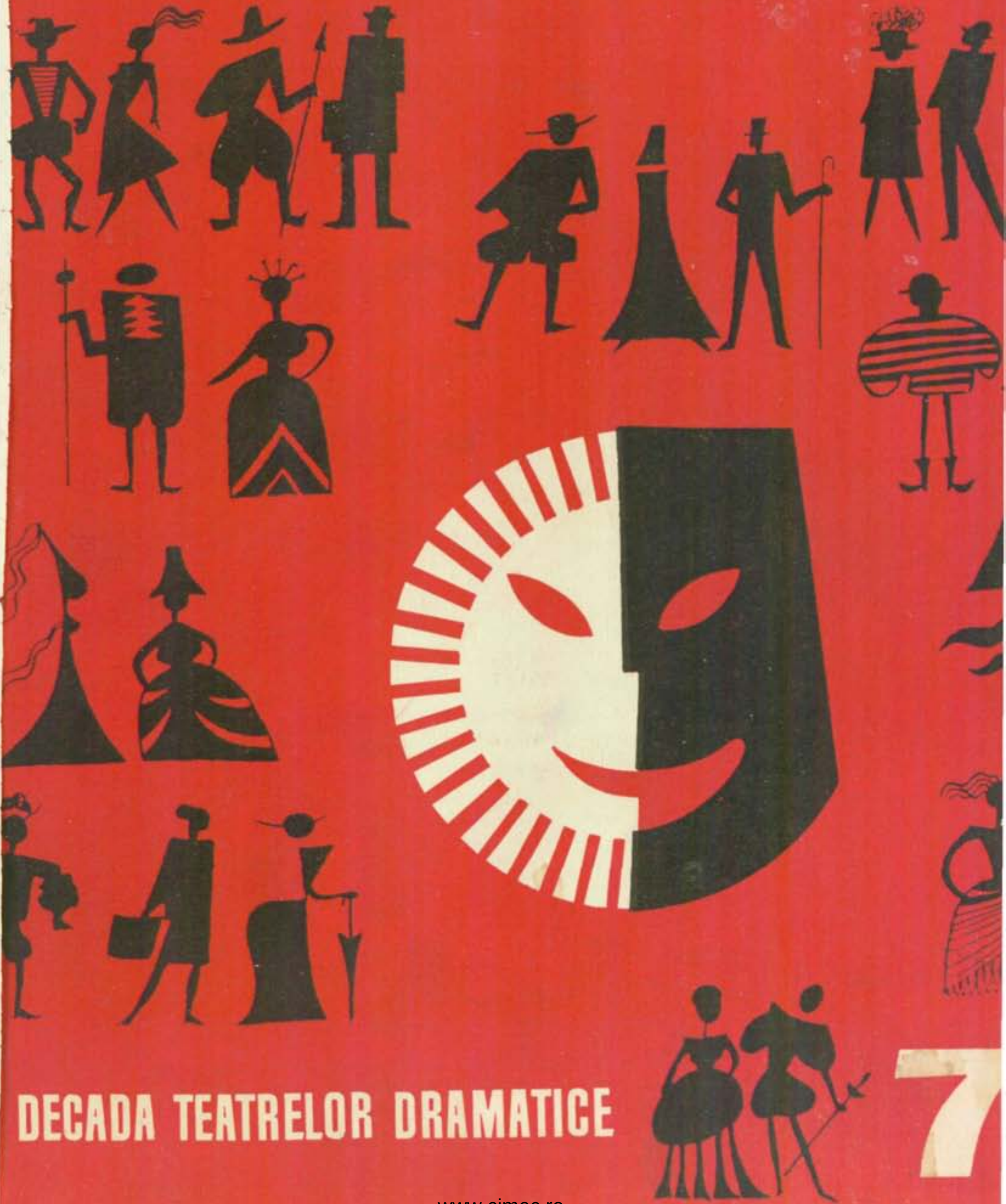
P II 4534

teatrul



DECADA TEATRELOR DRAMATICE

7

teatrul

Nr. 7 (anul X) iulie 1965

Revistă lunară editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și de Uniunea Scriitorilor din R. P. R.

SUMAR:

TELEGRAMA ADRESATĂ COMITETULUI CENTRAL AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÂN DE CĂTRE OAMENII DE TEATRU DIN R.P.R. . . 1

* * *

LA ÎNĂLȚIMEA NOII ETAPE 2

ÎNTÎMPINÎND CEL DE-AL IV-lea CONGRES AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÂN

Semnează: Costache Antoniu, Niki Atanasiu, Ștefan Ciobotărașu, Anna Dukász, Irina Răchițeanu-Șirianu 7

STAGIUNEA *văzută de:*

Dina Cocea, Octavian Cotescu, David Esrig, György Harag, Adriana Leonescu, Horia Lovinescu, Valentin Silvestru, Crin Teodorescu 13

DIN SPECTACOLELE DECADEI

„Othello" (Craiova); „Răzbunarea sufleurului" (Timișoara); „Nu sînt Turnul Eiffel" (Piatra Neamț); „Zoo sau asasinul filantrop" (Ploiești); „Pălăria florentină" (Muncitoresc C.F.R.); „Ștafeta nevăzută" (Tg. Mureș) 36

Semnează: Călin Căliman, V. Mîndra, B. T. Rîpeanu, Ion Cazaban, Dumitru Solomon

B. Elvin

„COMEDIA" BUCUREȘTEANĂ LA TEATRUL NAȚIUNILOR 60

Ileana Popovici

LA APARIȚIA VOLUMULUI „TEATRU" de AL. MIRODAN 67

Sergiu Fărcășan

VRAJA CREAȚIEI 71

Mircea Alexandrescu

THÉÂTRE DE FRANCE LA BUCUREȘTI 78

PE SCENELE BUCUREȘTENE

„Amphitryon 38" de Jean Giraudoux (Teatrul „Barbu Delavrancea"); „Nimic nu se pierde, dragul meu" de I. Hristea (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"); Spectacol Prévert (Teatrul Mic); „Iubesc pe al 7-lea" de Coman Șova (Teatrul „Barbu Delavrancea") . . . . , 83

Semnează: Toma Pavel, Mihai Florea, Nina Cassian

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ 96

Semnează: Ana Maria Narti, Valeria Ducea

Desene: **Victor Ion Popa, Ana Maria Smighelschi, Silvan**
Foto: **I. Naumescu, Sorin Dan, Dan Grigorescu, Iosif Marx**

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – București
Telefon 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară.
Prețul unui abonament: 21 lei pe trei luni, 42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

COMITETULUI CENTRAL
AL
PARTIDULUI
MUNCITORESC ROMÂN

TOVARAȘULUI PRIM-SECRETAR
NICOLAE CEAUȘESCU

Oamenii de teatru din Republica Populară Română, dramaturgi, regizori, actori, scenografi, directori de colective teatrale și critici de teatru, adunați în consfătuirea consacrată analizei muncii lor, așa cum decurge din concluziile Decadei teatrelor dramatice din Republica Populară Română și din învățămintele ultimei stagiuni, constată cu un sentiment de îndrituită mîndrie patriotică și cetățenească, progresele realizate de arta teatrală din țara noastră, sub înțeleapta conducere a partidului.

Condițiile deosebite, materiale și morale, create oamenilor de teatru de regimul nostru de democrație populară, înțelepciunea cu care ne îndrumează partidul au dat roade în toate sectoarele activității noastre, iar succesele înregistrate, atît în țară cît și dincolo de hotare, sînt o chezășie că, unindu-ne forțele, vom cunoaște pe viitor rezultate tot mai valoroase pe drumul unei arte teatrale oglindind munca, lupta și năzuințele cele mai fierbinți ale poporului nostru, angajat în măreața operă de desăvîrșire a construcției socialiste în patria noastră.

În aceste zile în care, pe întreg cuprinsul țării, oamenii muncii dezbat și aprofundează proiectele de Directive ale Congresului al IV-lea al Partidului Muncitoresc Român și în preajma acestui eveniment de însemnătate istorică în viața partidului și a poporului nostru, ne luăm angajamentul să nu ne precupețim eforturile ca să ridicăm necontenit nivelul artei teatrale românești și să-i dăm strălucirea demnă de marile prefaceri revoluționare pe care le trăim, de epoca măreață a României socialiste.

Trăiască Comitetul Central al Partidului Muncitoresc Român!

Oamenii de teatru
din Republica Populară Română

P5A 1995/7

BIBLIOTECA
INSTITUTULUI
DE ISTORIA
ARTEI

LA ÎNĂLȚIMEA NOII ETAPE

O pagină grandioasă din istoria poporului nostru a fost scrisă. Din acest an — „anul celui de-al IV-lea Congres al Partidului" — România şi-a cucerit pe deplin bucuria şi mîndria de-a fi învestită cu numele de ţară socialistă. În pragul Congresului al IV-lea al partidului, care urmează să consfinţească acest stadiu înalt la care oamenii muncii din uzine, şantiere, ogoare, biblioteci au ridicat construcţia socialistă, întreg poporul îmbină entuziasmul său cu o responsabilă meditaţie, adîncind şi comentînd datele complexe şi multilaterale, enciclopedice — cum s-a spus — conţinute în Proiectul Statutului Partidului Comunist Român şi în programul perspectivelor de mîine, în Directivele cu privire la dezvoltarea economiei naţionale în anii următori. Aceste Directive nu au lăsat deoparte nici una din ramurile activităţii creatoare ale omului din ţara noastră. Bogatul bilanţ al dezvoltării economice, ştiinţifice, tehnice, culturale de pînă acum, analizat în amănuntele sale specifice, vorbeşte nu numai despre o realitate concretă, obiectivă, edificată cu strălucire de popor sub conducerea partidului. El mărturiseşte, cu elocvenţă, şi bogata experienţă de viaţă acumulată de către fiecare participant — muncitor, ţăran, cărturar — integrat şi devotat multdiversului proces al desăvîrşirii bazelor noastre material-economice. Imaginea globală a multiplelor aspecte sub care ni se înfăţişează azi rezultatul luptelor, eforturilor şi victoriilor legate de construcţia socialismului, şi pe care Directivele le reflectă în cifre lapidare, este, în acelaşi timp, imaginea stimulatoare şi mobilizatoare către noile trepte ale înfloririi României socialiste.

Caracteristică programului acestei înfloriri este ponderea realistă a cercetării, însoţită de calculul şi prognoza ştiinţific precise; este — mai presus de toate — cunoaşterea în esenţă şi încrederea în făuritorul istoriei noastre de ieri şi de azi, în omul muncii, în puterile lui de muncă; este analiza condiţiilor şi problemelor lui de viaţă, ale căror soluţii sînt implicate în însăşi dinamica transformării generale a societăţii noastre.

Drumul triumfului socialismului în ţara noastră a fost trasat în principiile lui şi străbătut pas cu pas sub călăuzirea statornică şi înţeleaptă a partidului, ţinîndu-se neabătut seama de ceea ce este specific, propriu, pămîntului şi trecutului nostru ca popor şi naţiune. Marile tradiţii de luptă şi energie revoluţionară ale poporului nostru au fost continuate, canalizate şi îmbogăţite cu consecvenţă de concepţia marxist-leninistă, baza şi criteriul tuturor marilor fapte de construcţie şi de transformare materială şi spirituală de care ne bucurăm şi ne mîndrim azi. Şi nu putem gîndi toată această devenire recentă *a vieții noastre sociale, fără a avea în față prezența pilduitoare, amplă și viguroasă, azi dominantă, a comunistului. Al cărui chip moral și spiritual dă prestigiu și forță reprezentativă societății noastre, a cărui acțiune convinge, insuflă entuziasm și energie, mobilizează și ridică în chip exemplar conduita cetățenească și etică a maselor.*

În interesul general, fierbinte, caracteristic acestor zile de largi și vii dezbateri, stîrnite de documentele Congresului al IV-lea al partidului, omul de artă își manifestă firesc participarea sa plenară. El nu se poate opri — studiindu-le — numai la obiectivele proprii domeniului său profesional de activitate. Prin înseși rostul și chemarea sa, el se simte solicitat și își confundă preocupările cu toate multilateralele aspecte ale realităților de azi și ale celor proiectate spre mîine. Tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta, la Conferința organizației de partid a orașului București, că prevederile Directivelor, deși se referă îndeosebi la dezvoltarea economiei, „reprezintă de fapt un program de dezvoltare multilaterală a întregii noastre societăți". Pe de altă parte, primul secretar al Comitetului Central al partidului a subliniat, adresîndu-se cu același prilej creatorilor de artă, că dincolo de „forma de prezentare, expresia artistică în diverse stiluri" a creațiilor artistice, important este conținutul operei de artă. *Or, problema dezvoltării multilaterale a personalității umane și a societății este conținutul, obiectivul principal al creației oricărui artist demn de acest nume.*

În această lumină, realitățile și perspectivele Hunedoarei, ale Combinatului din Galați, ale Hidrocentralei de pe Argeș sau de la Porțile de Fier — problemele continuării neabătute a industrializării socialiste a țării nu sînt numai ale muncitorului, tehnicianului, inginerului: sînt și ale omului de artă. Ale lui sînt și problemele înzestrării tehnico-materiale, consolidării și extinderii rezultatelor pozitive obținute în dezvoltarea industriei și producției agriculturii socialiste. Deopotrivă cu tehnicienii, el e interesat de îmbunătățirea calității produselor, de înzestrarea economiei noastre cu instalații la nivelul tehnicii moderne și mai ales de dezvoltarea învățămîntului și ridicarea nivelului de pregătire profesională a muncitorilor și cadrelor tehnice, de creșterea în continuare a bunăstării materiale și culturale a populației.

Omul de artă a avut, în aceste zile din preajma Congresului, nenumărate prilejuri de a reflecta asupra locului și rostului său în actualul peisaj general de elan și efervescență creatoare, întîlnirile cu conducătorii partidului, documentele partidului au fost în această privință un îndreptar de esențială importanță. De asemenea, bogata trecere în revistă a celor mai reprezentative spectacole din această stagiune, în cadrul Decadei teatrelor dramatice, cu care a culminat acest an teatral, a înlesnit oamenilor de teatru un examen temeinic al stadiului creației lor și o privire în perspectiva viitoarelor trepte către care sînt chemate puterile lor, pentru a fi la înălțimea și pentru a contribui eficient la stimularea impetuoasei dezvoltări de mîine a economiei și culturii țării noastre.

* * *

Închinată cinstirii Congresului al IV-lea al partidului, Decada teatrelor dramatice din acest an a fost cu atît mai edificatoare cu cît valorile artistice relevate au fost fructul nu al unei organizări festive, ci rezultanta organică a unor eforturi și căutări de zi cu zi, desfășurate de-a lungul întregii stagiuni și pe întreaga rețea teatrală a țării. Ea s-a arătat cu atît mai convingătoare cu cît desfășurarea ei a avut caracterul unei întîlniri de lucru, al unui schimb de experiență, al unei confruntări de rezultate, personalități, stiluri și convingeri artistice.

Mai mult de o jumătate din cele 39 de teatre dramatice răspîndite pe harta țării au trimis spre confruntare și dezbatere cîte un fapt de artă din multitudinea celor înscrise pe afișul fiecăruia dintre ele în această stagiune. Dar bilanțul Decadei nu poate fi gîndit și cîntărit fără a se ține seama și de turneele (tradiționale închiderii de stagiune) a căror prezență în Capitală a precedat și a coincis chiar cu zilele Decadei. Așa fiind, unghiul de analiză nu numai că s-a lărgit considerabil, dar a înlesnit și descoperirea existenței unei eflorescențe creatoare în colectivele din țară, pe care spectacolele selectate pentru Decadă nu ar fi relevat-o îndeajuns; cu atît mai mult cu cît alegerea s-a efectuat adesea cu dificultate față de evantaiul de montări oferite, ori după criterii artistice nu totdeauna ferme și consecvente. (Am regretat de aceea că, de pildă, din rezultatele artistice ale teatrelor din Sibiu și Brașov nu ni s-au prezentat cele ce ni se par cu adevărat reprezentative, Cymbeline și, *respectiv,* Vlaicu Vodă.)

Izbitoare, înaintea oricăror aprecieri de amănunt și de valoare, au apărut maturitatea vădită cu care se înfățișează azi arta teatrului nostru, varietatea și creșterea calitativă a forțelor care o slujesc, orientarea culturii teatrale pe făgașul gîndirii umanist-

socialiste. Aceste coordonate unesc o mare diversitate de metode și expresii stilistice, care au dat viață scenică unei arii dramaturgice nespus de vaste: de la Shakespeare, Molière și Ibsen la Miller și Osborne; de la Brecht și Steinbeck la Labiche, Vercors și Dürrenmatt, pentru a cita valorile universale clasice și contemporane reprezentate; iar din dramaturgia noastră, de la Davila, Victor Ion Popa și Camil Petrescu la Horia Lovinescu, A. Baranga, Al. Mirodan, Paul Everac, Dorel Dorian, cărora li se adaugă debutul Ecaterinei Oproiu.

În cumpăna selectărilor nu au stat însă atît textele dramatice ca atare, cît calitatea actului scenic, gîndirea artistică, nivelul culturii profesionale. Din acest punct de vedere am asistat la două fenomene proprii ultimilor ani, și îndeosebi semnificative pentru această stagiune.

Întîi, stadiul înalt atins — alături de cele mai bune teatre din Capitală — de unele teatre din regiuni, cu deosebire cele naționale (Iași, Cluj, Craiova); stabilitatea și consecvența într-o disciplină programatică și profesională a unor colective mai de mult reputate (Timișoara, Cluj maghiar); autoritatea ansamblurilor alcătuite din promoții tinere (Piatra-Neamț, Satu Mare, Tg. Mureș — secția română).

Decalajul existent pînă mai ieri între nivelul realizărilor din provincie și cel din Capitală este în sensibilă scădere. Spectacole ca Moartea unui artist, *pe scena Teatrului Maghiar din Cluj, sau* Constructorul Solness *(regia Vlad Mugur) de la Naționalul clujean stau vădit alături de orice bun spectacol bucureștean;* Othello, *montat de Călin Florian la Craiova, realizările colectivelor tinere cu* Nu sînt Turnul Eiffel *(regia Ion Cojar) la Piatra-Neamț,* Privește înapoi cu mînie *(regia Kovács Ferencz) la Satu Mare, sau* Vedere de pe pod *(regia G. Harag) la Tg. Mureș se înscriu și ele, pe plan republican, printre cele mai prestigioase ale anului. Firește, regiunea ne-a oferit și exemple de persistență a provincialismului în teatru* (Citadela sfărîmată, *regia Marietta Sadova la Petroșani); dar reziduuri „provincialiste“ pot fi întîlnite și în Capitală. Fenomenul de elevare generală a artei teatrale, îmbinat cu exigența crescîndă față de programul artistic și profesia interpretativă, apare însă indiscutabil ca o realitate caracteristică momentului actual.*

În al doilea rînd, efortul ieșirii din rutină, spiritul inovator. *Teatrele noastre s-au prezentat la nivelul semnalat, într-o diversitate de modalități scenice, expresii stilistice. Nu ne referim numai la faptul că unele ansambluri s-au constituit în celule artistice distincte, atît pe planul repertoriului cît și pe cel al viziunilor scenice (Teatrul de Comedie, Teatrul Mic, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, Teatrul „C. I. Nottara“). Important e că mai pretutindeni pulsează ambiția împrospătării gîndirii și faptului de artă, efortul de îmbogățire a culturii teatrale, de cucerire a unei personalități stilistice revelatoare — toate derivate din năzuința de a preciza sensuri, de a sublinia și valorifica mesaje, de a da eficiență socială actului artistic. Ne-am depărtat mult de uniformitatea concepțiilor și viziunilor regizorale și scenografice, de modul corect, pasiv, adesea simplist și vulgarizator, în care altă dată se „valorificau“, teșindu-se, textele dramatice. Sînt de notat, în această ordine de idei, mai cu seamă spectacolele pe scrieri prestigioase, dar în același timp contradictorii, și de aceea dificile în surprinderea și sublinierea sensurilor lor mai mult sau mai puțin clar umaniste:* Vrăjitoarele din Salem *(regia Dinu Negreanu) și* Vară și fum *(regia Crin Teodorescu), ambele pe scena Teatrului Național din Iași;* Fizicienii *(regia C. Anatol), la Teatrul din Timișoara;* Vedere de pe pod *(regia G. Harag), la secția romînă din Tg. Mureș.*

Relația scenă-operă scrisă are azi, cum se cuvine, un caracter dialectic, dinamizat de poziția socialist-civică a artistului. Firește, nu putem trece cu vederea că, în această relație, un loc însemnat îl ocupă talentul, cultura talentului și curajul talentului. Ne-au rămas în amintire multe spectacole. Oricît ar părea de ciudat *(regia Radu Penciulescu, Teatrul Mic) s-a relevat prin calitatea osmozei dintre premisele textului și realitatea fierbinte a umanității scenice; liniile montării s-au adîncit vizibil față de premieră, redimensionîndu-se.* Pălăria florentină *(regia Lucian Giurchescu, Teatrul Muncitoresc C.F.R.) a uluit prin trepidația amețitoare a situațiilor de vodevil, riguros calculată, și care se desfășoară surprinzător, luminînd în aqua forte siluete și caractere.* Oameni și șoareci *(regia Al. Finți, Teatrul Național „I. L. Caragiale“) se păstrează ca un document de mare poezie tragică al unei lumi frustrate de propria sa umanitate. Demonstrația regizoral-scenografică în spectacolul* Nu sînt Turnul Eiffel *(Ion Cojar și Adriana Leonescu) dă o strălucire concretă și particulară secvențelor din care e construită piesa Ecaterinei Oproiu. Accentele ponderate, dar nerefuzate umorului, pe care Emil Mandric le-a folosit în realizarea scenică a pledoariei lui Vercors* (Zoo, *Teatrul din Ploiești) vorbesc și ele despre sondarea teatrală a zonelor de idei într-un text prin structura lui oarecum refractar scenei.*

Nu am căutat în exemplele de mai sus o aşezare ierarhică şi o inventariere completă a spectacolelor din Decadă. Despre unele am scris cu prilejul premierelor, asupra altora ne oprim în paginile ce urmează, iar ultimele spectacole ale Decadei vor forma obiectul unor cronici viitoare (Vlaicu Vodă — *Teatrul Naţional „I. L. Caragiale"*, Fizicienii — *Teatrul de Comedie*). *Experimentele, cercetările şi descoperirile, adesea revelatoare, în toate compartimentele imaginii scenice, s-au impus cu precădere în această stagiune şi, fireşte, în Decadă, marcînd originalitatea şi îndrăzneala diversă a spectacolului ca elemente ce o definesc.*

Mai toate spectacolele văzute, indiferent de măsura în care au fost calitativ acoperite, au relevat cîte ceva preţios, vrednic de reţinut, vrednic de fructificat. Idei sau construcţii regizorale interesante am întîlnit, de pildă, în spectacolul lui G. Jora, Surorile Boga, *la Galaţi (deşi aici contribuţia actoricească e doar corectă, cu excepţia compoziţiei serioase a tînărului absolvent Petre Gheorghiu în rolul lui Pavel Golea); pregnantă a fost omogenitatea stilistică, închegată de George Teodorescu în spectacolul* Frank al V-lea *pe scena T.E.S., ca şi forţa cu care s-a reuşit caracterizarea personajelor* Ştafetei nevăzute *pe scena Teatrului din Tg. Mureş — secţia maghiară (regia Fárkás István), de la cele centrale pînă la cele episodice şi chiar de figuraţie. S-a impus profunzimea cu care Crin Teodorescu a ştiut să tălmăcească şi să lumineze publicului atmosfera ceţoasă şi zonele tulburi ale piesei lui Tennessee Williams,* Vară şi fum. *Toate acestea se adaugă celorlalte succese ale stagiunii, ca nişte convingători şi semnificativi germeni de neîndoioasă împlinire a regiei noastre. De altfel, stagiunea şi corolarul ei — Decada — au fost o deplină şi elocventă conjugare a tuturor forţelor noastre regizorale valoroase.*

* * *

În sfera scenografiei — care de multă vreme a atras unanimitatea aprecierii criticii şi a publicului, ca un factor dominant în edificarea imaginii scenice — ne simţim obligaţi să subliniem, şi cu acest prilej, aportul cîtorva creatori: Liviu Ciulei şi I. Oroveanu, cu decorul de complexe sensuri şi trimiteri din Opera de trei parale; *Paul Bortnovschi, cu arhitectura lui plină de poezie, îmbinată cu înţelegerea concretă a inefabilului „local" şi cu surprinderea plastică a substanţei intime social-psihologice din* Vară şi fum; *supleţea şi eleganţa aplicate de Mihai Tofan asupra unei largi diversităţi de ambianţe şi medii scenice, în măsură să dea fluiditate şi unitate cursivă tragediei* Othello. *O notă aparte, pentru ceea ce este un fermecător aliaj de spiritual, mobilitate, graţie, ironie, se cuvine acordată Sandei Muşatescu pentru scenografia la* Pălăria florentină. *O pomenim din nou pe Adriana Leonescu — dincolo de unitatea şi ingeniozitatea formulei realizate împreună cu regizorul spectacolului* Nu sînt Turnul Eiffel *— pentru ceea ce este personal, propriu ei: caracterul lapidar şi tineresc al metaforei. Lista ar putea fi mult prelungită. Ea ne-ar furniza date concrete şi multiple, argumente hotărîtoare privind diversitatea stilistică în stadiul actual de cultură al scenografiei noastre.*

* * *

Vastitatea şi forţa colectivelor noastre actoriceşti nu pot fi cuprinse, nici măcar pentru Decada la care am asistat, necum pentru stagiune, în cadrul articolului de faţă.

Am recunoscut din nou puternica unitate ce s-a legat între generaţii: maestrul Gh. Calboreanu, alături de Ilinca Tomoroveanu; nestorul scenei naţionale clujene, Şt. Braborescu, alături de Melania Ursu; profesorul unor nenumărate generaţii de actori, Kovács György, alături de absolventa unei ultime promoţii, Nagy Réka... Ne-am dat din nou seama de organicitatea îmbogăţirii marii noastre tradiţii realiste cu fermenţii proaspeţi ai exigenţelor contemporane, de sănătoasa trecere a tradiţiei în inovaţie. În jurul acestui ax fundamental al teatrului nostru se roteşte o întreagă constelaţie de personalităţi şi talente, consacrate sau în devenire. Diversitatea lor de expresie este atît de mare încît ne vine greu să o catalogăm. Într-adevăr, nu vom spune deajuns reţinînd în ordine absolut întîmplătoare: jovialitatea populară a lui Gh. Leahu (Răzbunarea sufleurului); *profunzimea discretă a jocului Annei Dukász* (Vedere de pe pod); *sensibilitatea matură a Silviei Popovici, alături de vigoarea lui Septimiu Sever* (Constructorul Solness); *luciditatea pătrunsă de forţă emoţională a lui Ion Marinescu, în contrapunct cu patosul laconic al lui George Constantin* (Oricît ar părea de ciudat); *forţa compoziţională a Gildei Marinescu* (Fizicienii), *a lui Florin Piersic* (Oameni şi şoareci), *a lui Ion Pavlescu* (Othello); *umorul suculent şi foarte personal al lui Toma Caragiu, sau cel aspru, cu incizii subterane, al lui Gh. Mărutză (ambii în* Opera de trei parale *şi în* Zoo); *„tripleta" Csiky András, Elékes Emma, Boér Ferencz* (Priveşte înapoi cu mînie), *exprimînd confluent, pe trei trepte diferite, adîncire psihologică, înţelegerea relaţiilor umane complicate, forţă de individualizare; aplombul cu care Tamara Buciuceanu, Cornel Vulpe sau Gh. Bănică ştiu să-şi privească cu ironie personajele şi să le deseneze în şarjă, fără a le doborî în cari-*

catură (Pălăria florentină) ; *prezența scenică a lui Virgil Ogășanu și a Eugeniei Dragomirescu* (Nu sînt Turnul Eiffel) *sau cea a Elenei Bartok* (Vrăjitoarele din Salem *și* Vară și fum) *ne-au impus două personalități cristalizate dintre elementele cele mai tinere întîlnite în această stagiune. Asemenea multe talentate elemente tinere, demonstrînd virtuți de mari perspective, au punctat cu prospețime mai toate spectacolele Decadei.*

* * *

Pe toate planurile eforturilor, acțiunilor creatoare și rezultatelor artistice, Decada a fost o puternică demonstrație a marelui rezervor de talente din care teatrul românesc își trage necontenita lui sevă și cu care își justifică prestigiul cîștigat pe plan mondial.

Această demonstrație nu poate ascunde însă și unele neajunsuri, goluri, neîmpliniri, ba chiar eșecuri. Semnalăm cîteva :

— Paralel cu creșterea sau măcar păstrarea la nivelul inițial, ridicat, al unora dintre montările stagiunii — favorabil apreciate — am asistat la degradări nejustificate ale altora. Printre acestea, nu fără mirare, am descoperit Opera de trei parale *(Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra").*

— Texte care au intrat definitiv în tezaurul literaturii noastre naționale au apărut pe scenă simplificate sau sărăcite, tocmai prin reminiscențele unui joc și unei rostiri veluste, artificial patetice, ca, de pildă, Bălcescu, *pe scena Naționalului din Iași, în ciuda unor evidente intenții de a corespunde receptivității și culturii publicului de azi.*

În general, la o analiză profesională de amănunt, se constată, chiar și în spectacolele pe bună dreptate apreciate ca valoroase, inconsecvențe, scăpări, momente sau personaje superficial tratate. De asemenea, în climatul sănătos de lucru al teatrelor noastre, abundent populate cu talente, se întîlnesc adesea atitudini vedetiste, încurajate de înseși colectivele respective. Un singur exemplu : Șeful sectorului suflete *(Teatrul din Sibiu), spectacol în care a fost lăsat să se manifeste anarhic și necontrolat impetuosul talent al tînărului și, pe drept, îndrăgitului actor Sebastian Papaiani.*

Un domeniu de primordială importanță — neglijat aproape în toată țara : dicțiunea și ținuta scenică. Este o realitate, asupra căreia, în viitor, trebuie să se aplece cu toată atenția și răspunderea factorii conducători ai creației teatrale.

* * *

Decada teatrelor dramatice a fost urmată de o vie, largă și fructuoasă dezbatere, analitică și critică. Discuțiile purtate, într-o atmosferă de sinceră și, de aceea, uneori și firesc polemică confruntare de opinii și poziții, au pornit din consensul unanim al înaltului indice valoric la care a ajuns teatrul românesc de azi și au fost marcate de contribuția unui mare număr de critici, dramaturgi, regizori, scenografi, actori și directori de teatru. Vom da locul cuvenit, pe larg, în numărul viitor, intervențiilor respective, precum și concluziilor ce s-au putut reține din urmărirea acestei competiții de final de stagiune, care a fost Decada.

* * *

Sub semnul maturității și al responsabilității, cu bucuria succeselor dobîndite — mărturii ale capacității de a sluji eficient politica și chemările partidului —, oamenii de teatru vin în întîmpinarea celui de-al IV-lea Congres hotărîți să ridice nivelul artei lor la înălțimea noii etape de dezvoltare a României socialiste.

„teatrul"

ÎNTÎMPINÎND CEL DE-AL IV-lea CONGRES AL PARTIDULUI MUNCITORESC ROMÂN

ARTIȘTII RĂSPUND : PREZENT !

Citesc și recitesc proiectul de Directive. „În anul celui de al IV-lea Congres al Partidului, România înfățișează tabloul unei țări în plin avînt..." și mai departe : „Toate regiunile și raioanele țării cunosc o viață social-economică intensă, înflorește cultura nouă, socialistă, crește an de an bunăstarea oamenilor muncii de la orașe și sate".

Descifrez în fiecare cuvînt un colț al viitorului, în fiecare rînd simt tinerețea nouă a patriei. Fiecare capitol al proiectului de Directive e strîns legat de munca noastră artistică. Între fiecare sector de activitate al oamenilor muncii și arta scenei există legături nemijlocite, teatrul trebuind să fie la înălțimea rosturilor sale contemporane, inspirîndu-se din uriașele teme pe care i le oferă cotidian împlinirea Directivelor, avînd drept spectatori și totodată ca eroi principali pe acei care împlinesc aceste Directive.

Și nu se poate să nu fii emoționat privind pe hartă. Satul copilăriei mele din regiunea Iași era înfundat în beznă, și la propriu și la figurat. Primele lumini electrice le-am văzut în sala Teatrului Național. De atunci am rămas cu imaginea unită a scenei cu lumina. Regăsesc după 55 de ani această imagine ca o îndatorire a oamenilor de artă, de cultură...

Am participat la întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură, am ascultat cu atenție cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la conferința organizației de partid a orașului București.

În anii viitori va începe construcția Teatrului Național. Prima scenă a țării va avea o casă corespunzătoare. Visul marilor înaintași, slujitori ai Thaliei, se va împlini. Flacăra aprinsă din scînteiele unor inimi generoase n-a ars în zadar.

În zilele Decadei am aplaudat prezențe pe scenă menite să ne aducă mari bucurii: tinere vlăstare. Poate, unele dintre ele au fost chiar revelații ale Decadei. Sînt studenții noștri — absolvenți ai Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică, azi regizori, artiști pe scenele a numeroase teatre din Capitală și provincie. I-am recunoscut și după entuziasmul, energia, flacăra vibrantă pe care o aduceau pe scenă, și după maturitatea gîndirii, înțelegerea științifică a rolurilor.

Proiectul de Directive prevede și ridicarea nivelului calitativ al învățămîntului. Fiind create studenților condiții excepționale de muncă și învățătură, noi va trebui să ridicăm nivelul procesului de învățămînt, să-l dezvoltăm complex, să rostuim unitatea de artist-cetățean a schimbului nostru de mîine.

Școala nouă de teatru trebuie să înarmeze tot mai profund tinerii cu uneltele meșteșugului actoricesc, dar și cu cele ale gîndirii teoretice marxist-leniniste.

Cultura și arta fac parte integrantă din proiectul de Directive.

Teatrul, noi, actorii, trebuie să fim la înălțimea noilor sarcini. Oamenii muncii așteaptă mult de la noi, așteaptă să le înălțăm, transfigurate prin imagini, pe scenă, viața, preocupările, lupta și aspirațiile lor într-o formă artistică corespunzătoare.

Aceasta e sarcina noastră, dublă atunci cînd sîntem și actori și profesori.

Proiectul de Directive ne cheamă spre o necontenită tinerețe.

Tinerețe pe care o simt și mai puternic acum cînd proiectul de Constituție prevede ca statul nostru să poarte denumirea de Republica Socialistă România.

La îndeplinirea victoriilor viitoare răspundem „prezent" și noi artiștii.

E angajamentul cu care ne prezentăm la Congres

Costache Antoniu

artist al poporului,
rector al Institutului de Artă teatrală
cinematografică „I. L. Caragiale"

ARTA CONTEMPORANĂ ÎN SLUJBA OMULUI

Întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă, care a avut loc în luna mai, cuvîntul tovarășului Nicolae Ceaușescu, prim-secretar al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, au cunoscut un puternic răsunet în rîndul creatorilor de valori spirituale din țara noastră, relevînd grija și căldura cu care sînt înconjurați creatorii artei noastre nobile. Pătrunși de spiritul socialismului ca artiști ai epocii în care trăim, urmăm și continuăm înaintate tradiții. Creația literar-dramatică originală, cea contemporană, ca și cea clasică, și-a cîștigat un binemeritat prestigiu, operele cele mai valoroase ale creatorilor noștri au intrat în patrimoniul culturii universale. Creația artistică contemporană, indiferent de gen sau ramură, poartă amprenta culturii noastre înaintate, orientată în spiritul ideilor marxism-leninismului. Realitatea socială contemporană ca izvor al inspirației, al artei, alături de necesitatea însușirii culturii moderne stau în atenția și preocupările artiștilor noștri. Elementele novatoare în creația teatrală, spiritul căutărilor care animă pe interpreții noștri le putem aprecia ca o reflectare directă a preocupărilor noastre care și-au găsit traducerea directă în practica concretă a activității artistice.

În fața artiștilor noștri se desfășoară larg viața clocotitoare și bogată în realizări a patriei socialiste. Această realitate multilaterală trebuie să fie tot mai adînc forată de către oamenii de artă. Dacă dramaturgul e chemat să pătrundă cu acută înțelegere în solul vieții noastre sociale, artiștilor interpreți le revine sarcina unor interpretări tot mai valoroase. Ei trebuie să exprime în imagini scenice, patosul vieții noastre clocotitoare, să întruchipeze pe eroii comuniști în complexul adînc al bucuriilor, al nădejdilor lor, al succeselor pe care le dobîndesc pentru dezvoltarea și înflorirea României Socialiste.

Receptivitatea la afirmarea omului contemporan, la freamătul înălțător al vieții contribuie din plin la rezolvările originale pe care actorul trebuie să le imprime creației sale. Arta interpretativă cere inspirație, fantezie. Izvorul de inspirație și de plăsmuire nu poate porni decît de la adînca ancorare pe terenul vast și atotcuprinzător al patriei noastre. Să căutăm să valorificăm ca adevărat izvor de inspirație și de fantezie tot ceea ce constituie experiența istorică dobîndită prin vitejia și înțelepciunea înaintașilor noștri însetați de lupta pentru făurirea dreptății sociale.

Cunoașterea aprofundată a tot ceea ce frămîntă astăzi întreaga lume reprezintă un țel indispensabil tuturor slujitorilor artei. Creatorul interpret va trebui să cunoască experiențele creației artistice universale, căile novatoare ale teatrului contemporan. Veghind la întărirea unor criterii științifice de selecție, aceasta înseamnă că trebuie să lupte împotriva rutinei, a dogmatismului și absolutizărilor, împotriva a ceea ce e vremelnic și efemer în creație.

Acordînd prețuire operelor de autentică valoare și experiențelor artistice verificate va contribui la cultivarea gustului estetic, la formarea idealului social-artistic înaintat. Congresul al IV-lea al Partidului Muncitoresc Român ne însuflețește pentru realizarea de noi succese în domeniul artei. Desăvîrșirea construcției socialiste deschide perspective minunate culturii artistice puse în slujba poporului nostru talentat, care cunoaște din ce în ce mai mult setea de frumos. În fața profesiunii noastre se pun sarcini de amploare menite să justifice încrederea de care se bucură, din partea partidului și poporului, oamenii de artă. În această lumină trebuie privită și activitatea A.T.M.-ului, planurile de perspectivă, sarcinile ce ne revin.

Astfel, în fața acestei organizații profesionale stau sarcini majore în ceea ce privește ridicarea nivelului de gîndire și creație în domeniul artei teatrale.

Ne-am propus acțiuni concrete pentru ridicarea nivelului profesional al tinerilor actori, pentru desăvîrșirea măiestriei lor odată cu educarea politică – prin cursuri, cercuri de specialitate, dezbateri pe teme ale teatrului clasic și modern, discutarea cu precădere a realismului în arta contemporană, a cerințelor și tendințelor în teatru, a limbajului modern al creatorului, a legăturii dintre mijloacele de expresie și mesaj.

Dorim ca asociația noastră să reprezinte o școală, un for în care să se dezbată probleme ardente ce-i animă pe artiști. Un factor important în munca noastră îl reprezintă Centrul de documentare – a cărui dezvoltare pe viitor va duce la îmbogățirea cunoștințelor de cultură generală și de specialitate, popularizînd totodată realizările noastre artistice peste hotare, organizînd schimburi culturale cu asociațiile similare din țările socialiste.

Pentru a contribui la progresul artei noastre teatrale ne vom concretiza munca prin conferințe pe cicluri, prin dezbateri, simpozioane, colocvii și seminarii, întîlniri pe grupe de specialitate, consultații cu spectatorii, discuții publice pe marginea unor spectacole, colaborare cu secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, expoziții de scenografie – decor și costume –, de cărți de specialitate, după cum credem că va trebui să înființăm în țară filiale și cercuri ale asociației.

Ne vom strădui să aducem acest sporit aport, cantitativ și calitativ, pentru a sluji prin arta noastră contemporană omul, bucuria poporului nostru care construiește socialismul și comunismul.

Niki Atanasiu
artist al poporului,
secretar general al A. T. M.

PULSÎND CU VREMEA NOASTRĂ

Parcă niciodată mai mult ca azi nu mi-au fost mai vii cuvintele lui Alecu Russo: „Frumoasă ești, Țara mea...”

Ce însemnau ele în preajma efervescențelor lui „'48”? O viziune în spirit popular? O incantație romantică? O doină de alean a țării, pentru ce nu era, dar pentru ce putea deveni acest colț binecuvîntat al naturii, atît de încercat de vicisitudini istorice? Cert este că în urma revoluției clasei muncitoare, mirajul de frumusețe, proiectat de Russo, se concretizează azi în realitate vie. „Frumoasă ești, Țara mea" este imnul modern pe care clasa muncitoare îl înalță ca o orgă cu tonuri multiple și variate, orgă a bucuriei de viață și a entuziasmului.

Această dezvoltare armonioasă a țării, în toate direcțiile și perspectivele ei, a fost posibilă numai datorită puterii clarvăzătoare a Partidului Muncitoresc Român. Cîntecul uriaș trece prin noi toți și ne însumează în el. Proiectul de Directive al Congresului al IV-lea al Partidului Muncitoresc Român exprimă de fapt idealurile noastre profunde, materializate treptat pînă la împlinirea armonioasă a năzuințelor seculare. Firește că aceasta va depinde de cîte baze industriale, energetice, tehnico-economice vor pulsa pe pămîntul scump al Patriei noastre, Republica Socialistă România; ele vor însemna tot atîția pivoți de viață; în incinta lor își vor cîștiga dreptul la viață și cultură generațiile viitoare. Aceste aspecte înconjurătoare în loc și timp îmi definesc cu atît mai bine propriul meu loc, propriul meu rost, acum, aici.

Ca actor, în raport cu vremea mea și cu posibilitățile ei, am făcut cîte puțin, ca să nu spun cîte ceva. Știu că e greu, dar ce mîndru e să fii actor al acestei epoci!

Înțeleg chemarea tovarășului Nicolae Ceaușescu, prim-secretar al C.C. al P.M.R., de a ne apropia mai mult de pulsul vieții și epocii noastre. Un actor trebuie să aibă mai întîi intuiția vie, directă a sincerității. Aceasta singură e chemată să îmbrace haina artei. Cerem dramaturgiei noastre să țină seama, întîi și întîi, de această nevoie, indiferent de formele în care se va manifesta. Ea va trebui să slujească transformărilor morale, de conștiință, ale societății noi și nu să facă numai simple jocuri de inteligență. Știu că fără o dramaturgie solidă, axată pe marile noastre realități (simt asta ca actor, în așteptarea acelei majore posibilități de dăruire), munca mea va rămîne disponibilă și amînată, și nu vreau asta. Datorez prea mult — de fapt, datorez totul — vremii noastre, care m-a răsplătit cu bunăvoința și atenția ei!

Ștefan Ciobotărașu
artist al poporului

REALIZATORI AI „MIRACOLULUI ROMÂNESC"

De mai mulți ani, o nouă expresie a început să circule frecvent în lume: „miracolul românesc".

Sîntem mîndri, acum mai ales, după premierea Teatrului de Comedie la Paris, că și teatrul nostru a dat luminile sale acestui emoționant calificativ (nu pot uita măgulitorul titlu al unei mari publicații de teatru din Paris: „o lecție de teatru", pe marginea unuia din spectacolele românești).

Planul cincinal ale cărui Directive ne sînt azi binecunoscute se referă la dezvoltarea noastră economică-industrială; el deschide perspective grandioase dezvoltării viitoare a patriei noastre. Dar el implică și dezvoltarea corespunzătoare a științei, literaturii și artei românești care, așa cum spuneam, au cîștigat un remarcabil prestigiu internațional.

Recenta întîlnire a conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă oglindește stăruitoarea preocupare a partidului pentru a ridica pe o treaptă și mai înaltă creația literară artistică, pentru ca ea să-și îndeplinească cu maximă eficiență înalta misiune de educare a omului nou.

Așa cum se întîmplă în crearea bunurilor materiale, ca și în cercetarea științifică, dispar pe zi ce trece și în creația artistică marile deosebiri de nivel calitativ între spectacolele din Capitală și cele din regiuni. Recenta Decadă a teatrelor dramatice — la care am avut cinstea de a participa ca interpretă, cu spectacolele Teatrului de Stat din Tg. Mureș — a dovedit-o cu prisosință.

Pe acest drum trebuie să mergem mai departe.

Avem datoria să ridicăm spectacolele noastre la nivel mondial, îmbogățind stilul nostru de joc, eliminînd din arta noastră teatrală orice notă de „provincialism", de stil învechit, prăfuit.

Critica are în această privință un rol foarte însemnat. Simțul de răspundere, exigența sporită, obiectivitatea și competența de care dau dovadă — mai ales în ultimul timp — cronicarii dramatici reprezintă și o garanție a ajutorului pe care ni-l pot oferi în acest domeniu.

Avem toate condițiile pentru a putea realiza lucruri mărețe. Depinde numai de noi, de felul în care ne vom dărui cu tot talentul, cu toată capacitatea de muncă, știind să răspundem încrederii pe care ne-o acordă partidul — poporul.

Scriu aceste rînduri în pauza Conferinței organizației regionale de partid Crișana, la care particip ca delegată.

Și noi, slujitorii scenei orădene, asigurăm partidul și conducerea sa că nu ne vom precupeți eforturile pentru a fi nu simpli martori, ci de a ne prenumera printre realizatorii „miracolului românesc".

Anna Dukász
artistă emerită

O ARTĂ DE CALITATE

În geografia noastră calendaristică, sînt date care se înfig în drumul timpului ca o bornă indicatoare.

Una din aceste date care constituie sărbători pentru noi toți a fost aceea de 19 mai 1965, zi în care am avut bucuria și cinstea de a lua parte la adunarea care ne-a reunit pe noi, oamenii artei și ai culturii, cu conducătorii de partid și de stat.

O consemnăm cu roșu pe răbojul zilelor noastre. Și n-o uităm.

Prin persoana primului secretar, tovarășul Nicolae Ceaușescu, partidul a stat de vorbă cu noi, cald, simplu, prietenește, în acel stil partinic care știe să îndrumeze omul spre cea mai limpede înțelegere a rostului său, să-i mobilizeze întregul devotament, toată forța lui de muncă.

Am înțeles mai deplin datoria, nobila mea misiune de artist în construirea lumii socialiste.

Am pătruns clar toate laturile creațiilor noastre teatrale, care pot și trebuie să devină factori eficienți, forțe fecunde, să aibă un rol social-educator măreț. Rolul acesta presupune o înaltă răspundere, deoarece, acolo pe scenă — tribună a ideilor înnoitoare —, creația mea nu se săvîrșește numai în cadrul măiestriei artistice, ci și pe o fermă poziție etică.

Am mai avut, în ziua aceea de întîlnire cu conducătorii noștri, prin expunerile făcute, prin atmosfera de apropiere directă care s-a creat, o nouă întărire a dovezilor de prețuire, de grijă pentru noi, a partidului și a guvernului.

A fost unul din acele momente cînd solidaritatea oamenilor angajați în munca de mari făuriri se cimentează tot mai mult, tot mai adînc.

După acea neuitată adunare, a urmat, la scurt interval, un alt eveniment de o însemnătate excepțională : plenara Comitetului Central, în care au fost adoptate Directivele ce vor fi supuse Congresului al IV-lea.

În cîteva zeci de pagini de tipar ne apar, în lumea noastră nouă, încă o lume nouă, încă alte vaste înfăptuiri care vor da peisajului socialist proporții tot mai ample. Un grandios poem al forței de creație, o superbă poezie epică !

L-am citit și recitit și am fost răscolită de o vibrantă emoție, am fost pătrunsă de o întăritoare mîndrie. Așadar, la aceste noi înfăptuiri ale socialismului, și eu, din colțul meu modest, voi contribui cu ceva.

În acest document, partea cea mai entuziasmantă este temelia lui sigură, certitudinea faptelor pe care le proiectează. Fiindcă noi am avut, în anii puterii populare și ai construirii socialismului, dovada necontenită că tot ceea ce a fost proiect a devenit realitate.

În mii și mii de colțuri ale țării, au fost citite cu pasiune cifrele cuprinse în Directive, comentate cu viu interes. Nu mă pot avînta pe acest teren, dificil pentru mine, al calculelor tehnice, al proiectelor, al comparațiilor statistice.

Dar, din toate cifrele pe care le expun Directivele, înțeleg, îmi dau seama că imense vor fi noile salturi spre progresul României socialiste. Și, dînd o nouă comprehensiune corelației tuturor factorilor puși în acțiune creatoare, înțeleg (și cît este de frumos acest gînd) că electricitatea înseamnă poezie și poezia înseamnă electricitate, că valurile de petrol, că sutele de mii de vagoane de cărbune, că rîurile de fier, de oțel, de produse chimice sînt legate și de artă. Pentru că oamenilor încleștați în muncă, pentru a-mi da cît mai multă lumină și căldură, și eu trebuie să le dau, prin creația mea estetică și etică, lumina și căldura lăuntrică ce le vor ajuta la creșterea lor, a energiei lor.

Doresc să închei subliniind un lucru care privește direct teatrul meu.

Am luat cunoștință că în anii noului cincinal se va înălța și clădirea Teatrului Național din București. Cu nespusă bucurie, cu fericire, am aflat această știre. De aproape 20 de ani muncesc în acest teatru, în cele două săli neîndestulătoare. Cît am rîvnit, cît am dorit să văd ridicîndu-se zidurile-i noi ! Acum, ceasul se apropie. Am și început să visez cum va arăta noul teatru în care voi pregăti rolurile viitoare, cum vor suna replicile noastre în sala noului nostru lăcaș.

Încă o dovadă că partidul și guvernul se gîndesc necontenit la noi, că grija lor pentru artă este o permanență.

Cum am putea răspunde mai potrivit, cum ne-am putea arăta mai bine recunoștința, decît adunîndu-ne toate puterile, întreaga capacitate, încît și realizările noastre, și grija pentru calitatea acestora să corespundă grijii, iubirii și solicitudinii partidului și guvernului nostru față de noi.

Irina Răchițeanu-Șirianu
artistă emerită

Stagiunea

văzută de:

- Dina Cocea
- Octavian Cotescu
- David Esrig
- György Harag
- Adriana Leonescu
- Horia Lovinescu
- Valentin Silvestru
- Crin Teodorescu

1. APRECIERI GENERALE

◆ DINA COCEA

Stagiunea 1964/65 s-a aflat sub semnul căutărilor, al unor căutări foarte însemnate, desfăşurate pe toate planurile muncii teatrale ; a fost o stagiune a pasiunii pentru nou, a desţelenirilor.

◆ GYÖRGY HARAG

După părerea mea, stagiunea 1964/65 a fost cea mai interesantă stagiune la care am asistat. Nu spun asta pentru a repeta, aşa cum se obişnuieşte, că am mai făcut un pas înainte ; socotesc că, efectiv, în acest sezon teatral s-au realizat multe spectacole de valoare, care, toate împreună, marchează un important salt calitativ. În fapt, sîntem martorii rezultatelor a 21 de ani de politică teatrală inspirată, rodnică. De aceea, anul de lucru a fost atît de bogat în evenimente : restructurarea unor colective, discuţii de multe ori interesante, succesul Teatrului de Comedie la Paris, trecerea în revistă prilejuită de Decadă.

Privind în ansamblu viaţa teatrelor, mă văd în situaţia de a formula o opinie deosebită de aceea care a fost expusă la discuţiile de la Consiliul teatrelor. Mi se pare că, contrar unor puncte de vedere care au fost susţinute, spectacolele bune din Bucureşti s-au distanţat mult de acelea (chiar bune) lucrate în provincie. Decada nu trebuie să ne liniştească şi să ne creeze iluzia unei egalităţi : am văzut numai 10—12 montări din cele mai valoroase şi printre ele, totuşi, s-au strecurat şi unele foarte vulnerabile. Consider că montări ca, în primul rînd, *Opera de trei parale,* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" sau altele — *Clipe de viaţă, Domnul Biedermann şi incendiatorii, Troilus şi Cresida, Luna dezmoştenţilor,* spectacolul Caragiale-Ionescu de la Teatrul Mic, *Oameni şi şoareci. Pălăria florentină* — însumează un număr de succese masive care determină, prin calitatea lor, o transformare de fond în viaţa noastră teatrală. Mi s-a întîmplat să conduc, într-o seară, doi regizori străini, aflaţi în trecere prin Bucureşti, şi, ţinînd seama de timpul foarte scurt pe care îl aveam la dispoziţie, să le facilitez vizionarea unor fragmente de spectacole. Cei doi regizori au fost încîntaţi. I-au impresionat puternic varietatea realizărilor, stilul foarte modern de joc, scenografia — despre care au afirmat că este, poate, cea mai bogată din Europa —, prezenţa atît de ridicată numeric a actorilor tineri, care se impun nu numai prin talent nativ, dar şi prin capacitatea de a practica un mod de interpretare intelectual (Cotescu şi Albulescu în *Biedermann* ; Liliana Tomescu în *Luna dezmoştenţilor,* Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Sanda Toma, Vasilica Tastaman în *Umbra...*).

În documentele şi luările de cuvînt care au precedat deschiderea Congresului partidului, s-a formulat nu o dată ideea unei societăţi socialiste, care se construieşte cu ajutorul activ, puternic al unei culturi şi al unei arte de nivel superior, echivalent cu cele mai bune realizări din lume. Mi se pare că, în aceste zile de bilanţ şi de evaluare a rezultatelor obţinute, teatrul românesc poate raporta, cu legitimă mîndrie, toate succesele sale. Cred că nu există nimic mai îmbucurător pentru noi decît o stagiune ca aceea care tocmai s-a închis.

◆ VALENTIN SILVESTRU

A fost un an teatral bun. Ambiţia sănătoasă a ineditului a dus către investigarea mai tenace a literaturii naţionale şi a celei străine, de ieri şi de azi. Aspiraţia spre stil a rodit în manifestări teatrale centrate pe certitudini ideologice şi estetice, în structuri teatrale mai omogene. Au căpătat distincţie în peisajul general cîteva instituţii de artă scenică. Spiritul cetăţenesc, care dinamizează mişcarea noastră teatrală, a avut expresii mai complexe şi mai cuprinzătoare. Confruntările internaţionale, în planul practicii artistice şi în cel al teoriei, au validat experienţe româneşti şi au reliefat originalitatea unor contribuţii de-ale noastre. Critica s-a înscris mai decis în mişcarea teatrală, şi poate mai definitoriu în ce priveşte relaţia culturală cu fenomenul teatral. N-a strălucit — aşa cum legitim se doreşte — piesa originală. Consacrînd, în flux continuu, piesă după piesă, ajungem la un moment dat, în ceasul bilanţului, la rezultate cam paupere, ceea ce înseamnă, probabil, că dramaturgia nu se poate aprecia, într-o stagiune, doar prin suma pieselor originale, ci şi prin raportare la alte dramaturgii, la standardul general al teatrului şi, mai ales — subliniez — la valoarea de ansamblu a literaturii româneşti. Persistă încă, în procent prea ridicat, reprezentaţiile mediocre, provenite dintr-o muncă sincopată, dusă sub semnul a mulţi factori aleatorii („Dacă n-am avut traducerea aia, ce era să facem ? ! am luat şi noi ce s-a găsit !", „Am pus piesa numai aşa, peste plan, nu face parte, propriu-zis, din programul nostru...", „Ştiţi de ce a ieşit spectacolul atîta de debil ? Pentru că am repetat numai două săptămîni", „E cunoscut faptul că n-avem nici regizor, nici scenograf propriu, ne descurcăm deci cum putem", „Nu se potriveşte în distribuţie actorul, e adevărat, dar nu joacă de două stagiuni, trebuie să-şi justifice şi el salariul odată !" etc.). Aceşti factori, împreună cu cortegiul de justificări purtate în trenă, sînt expresii ale dezorientării şi ignoranţei, ale lipsei de interes pentru artă şi ale imposturii. E, de asemenea, în suferinţă elaborarea colectivă a problematicii teatrale şi se resimte foarte acut necesitatea unei uniuni de creaţie — cum ar fi putut deveni, bunăoară, Asociaţia oamenilor de artă.

Progresul faţă de anii anteriori e vizibil. Şi foarte normal. Nu cred că sînt necesare aici stăruinţe explicative. Puse faţă în faţă, Festivalul teatrelor (1958) şi Decada teatrelor (1965) devin, în unele sensuri, divergente — ca volum de preocupări, orizont estetic, valoare —, altminteri însă, într-o succesiune firească, etape ale unui proces pe care-l condiţionează impetuosul ritm al construcţiei culturale româneşti şi fertilitatea îndrumării comuniste a artei.

O raportare la proiectele teatrelor, enunţate în toamnă, nu va fi niciodată pe deplin eficientă. Dinamica dezvoltării gîndirii teatrale, azi, la noi, face ca planurile să fie, cu necesitate, amendabile, pentru a se adecva mereu unei actualităţi efervescente şi, în definitiv, putem spune, ca şi Laberius, vestitul autor comic latin, că „nu e bun planul care nu poate fi schimbat". Bineînţeles, sub rezerva ca mutaţiile să provină dintr-un sentiment de aderenţă efectivă la progresele realităţii şi ale gustului. La începutul anului, acad. Zaharia Stancu anunţa *Vlaicu Vodă*, *Domnişoara Nastasia*, *Înşir-te mărgărite* — şi s-au realizat. *Ludovic al XIX-lea* de George Călinescu „şi noile piese ale lui A. Mirodan, Teodor Mazilu, Horia Lovinescu" (vezi „Ora teatrului", în „Contemporanul" din 25 septembrie 1964) — nu. O fi însă culpa exclusivă a directorului teatrului ? Nu cred. Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" a vestit piesa atît de aşteptată, *Caragiale în vremea lui*, pe care Camil Petrescu n-a putut-o vedea pe scenă în timpul vieţii. („Gazeta literară" din 15 octombrie 1964.) Premiera n-a avut loc. Dar acest regret nu poate întuneca aprecierea de care e drept să aibă parte teatrul pentru rezultatul general al activităţii sale. Tot astfel se pot încerca felurite păreri de rău că n-au apărut, conform mai multor enunţuri, *D-ale carnavalului*, *Jocul ielelor*, o piesă de Nicolae Iorga, *Moartea lui Danton* de Büchner, *Nunta însîngerată* de Lorca, *Steaua Sevillei* de Lope de Vega, *Don Juan* de Molière, *Henric al IV-lea* de Shakespeare ; în schimb (şi chiar dacă nu totdeauna în schimb), s-au ivit alte titluri, astfel că o judecată (fie ea şi globală) nu se poate întemeia decisiv pe comparaţiile de titluri, ci pe aspectul total al peisajului teatral. Pe urmă, nimeni n-a formulat proiecte în legătură cu valoarea spectacolelor, crezul estetic în numele căruia vor fi înfăptuite; ca atare, în acest caz, orice dezbobinări retrospective ar fi futile. Cine putea proroci, la începutul stagiunii, că schiţele lui Caragiale vor naşte un spectacol atît de interesant şi controversat, sau că, dintr-un limfatic vodevil al lui Labiche, se va naşte o reprezentaţie în mare parte proaspăt voioasă? Aşadar, comparaţia cu proiectele nu poate opera întrutotul eficace, rămîn a se studia şi aici rezultatele şi nu intenţiile, faptele şi nu vorbele, conţinutul real şi nu cel afirmat în principiu. Bineînţeles, coincidenţele pot fi cu atît mai fericite. Şi tot bineînţeles, nu putem renunţa în viitor la aflarea proiectelor, şi cu atît mai puţin, adică deloc, la plan, care a devenit o legitate a mişcării teatrale. Analiza comparativă are însă a ţine seama şi de alte condiţionări decît de făgăduiala proiectului, dacă rîvneşte a fi temeinică.

◆ CRIN TEODORESCU

Cred că se poate spune — cu modestie, dar şi cu justificată mîndrie — că teatrul României socialiste întîmpină Congresul al IV-lea al partidului cu victorii însemnate.

Constatarea entuziastă se cere nuanţată şi — pe cît voi putea — explicată.

Anume, mi se pare că în stagiunea care s-a scurs succesele au fost categorice în domeniul artei spectacolului. Ce a determinat — în afara impulsului general spre progres — aceste succese? Lucrurile s-au mai spus, dar — timid — le voi repeta.

— Iată, de pildă, consecinţele contactului cu opere valoroase ale teatrului universal, contact realizat amplu prin lărgirea repertoriului. Acest fapt ne-a pus în faţa unor solicitări noi: actorilor le-a cerut întruchiparea (sau reprezentarea) unor personaje complexe, mai puţin cunoscute, realizarea unor situaţii noi, mai puţin bătute, reliefarea unor sensuri multiple dintr-un dialog foarte variat; regizorilor şi scenografilor, modalităţile şi formulele de spectacol întîlnite le cereau de asemenea găsirea unor noi soluţii regizorale şi scenografice.

Fireşte, aceasta nu putea produce decît o stare de efervescenţă creatoare, ale cărei rezultate pozitive ne-au bucurat pe toţi.

— Nu trebuie uitat însă şi *spiritul de larg orizont cultural,* cu care au fost *întîmpinate şi încurajate* de către partid noile realizări, spirit care are o contribuţie de preţ la succesele subliniate. Pentru că este la fel de clar că, într-o atmosferă rigidă, de închistare îngheţată, succesele pe care toţi le-am aplaudat nu ar fi fost posibile.

— Aceasta a mers paralel cu o operaţie de înlocuire a incompetenţelor de la conducerile teatrelor. Punerea în fruntea unor colective a unor *oameni de meserie,* oameni de un larg orizont cultural şi *sensibilitate artistică,* a constituit de asemenea unul din impulsuri. Şi nu dintre cele mai neînsemnate. Pentru că nu este indiferent dacă cel pus să conducă efectiv un teatru cunoaşte sau nu complicatul (şi disparatul) proces de fabricaţie al unui spectacol, în toate compartimentele sale, după cum nu este indiferent dacă sensibilitatea sa percepe sau nu valorile artistice pe care le are de manipulat; cu alte cuvinte, nu este indiferent dacă el este sau nu în măsură să formuleze judecăţi de valoare proprii, atît în domeniul dramaturgiei, cît şi în al artei spectacolului.

Succesele obţinute *în* şi *prin* această direcţie sînt cunoscute, nu le mai pomenesc. Subliniez însă extinderea acestui proces şi în provincie, reamintind doar exemplul Vlad Mugur la Cluj şi Călin Florian la Craiova. După cum nu pot să nu omagiez aici entuziasmul tenace, ambiţia pozitivă, constructivă a neobositului director I. Coman de la Piatra-Neamţ (mare „microbist“ !).

— O mai mare circulaţie a ideilor artistice noi şi a oamenilor a stîrnit efervescenţă şi în viaţa artistică dinafara Capitalei, constatîndu-se un început de omogenizare a fenomenului teatral romînesc, de înlăturare a discrepanţelor, altădată flagrante.

— etc... etc... etc...

2. DRAMATURGIA ORIGINALĂ CONTEMPORANĂ

◆ DINA COCEA

Repertoriul original ni s-a înfăţişat mai mult sub două aspecte. Piesa cu problematică socială, de multe ori interesantă, nu şi-a găsit întotdeauna, după părerea mea mijloacele de expresie artistică, susceptibile să capteze spectatorul; al doilea aspect a fost acela al piesei cu caracter cotidian, surprins în înfăţişările sale minore — categorie care atrage un anumit public şi care poate fi şi ea necesară, dacă nu se situează sub un anumit nivel de gust. Dintre aceste aspecte, primul mi se pare cel mai interesant; el mi se pare a indica drumul care trebuie urmat, cu toate dificultăţile nerezolvărilor existente acum pe planul expresiei artistice. Consider că toate genurile şi modalităţile pot să ne fie necesare. Diversitatea este pentru noi un bun cîştigat; de aici înainte, trebuie să ne războim pentru ca această diversitate să se manifeste calitativ superior, în toate compartimentele sale. Nu se mai poate spune astăzi că dramaturgia noastră este mereu una şi aceeaşi. Faptul că piesele noi sau trezesc interesul sau provoacă negarea vehementă este un simptom bun, sănătos: o reacţie vie presupune un stimulent real. Dacă acum cîţiva ani, spectatorii acceptau tot ceea ce li se oferea, astăzi ei reacţionează, discută, aleg, uneori chiar împotriva criticii, şi asta este o garanţie a dezvoltării viitoare. Este limpede că, în această conjunctură, toată răspunderea pentru calitatea literaturii teatrale revine acum autorilor şi saltul pe care îl aşteptăm se va produce numai dacă scritorii îşi vor asuma conştient responsabilitatea şi riscurile profesiei.

◆ OCTAVIAN COTESCU

Cred că în momentul de faţă este bine să centrăm discuţia despre dramaturgie în jurul unei foarte importante probleme, care s-a discutat la întîlnirea conducerii de partid şi de stat cu oamenii de artă: anume, importanţa conţinutului social al operei de artă, răspunderea creatorului faţă de actualitate, obligaţiile sale de natură ideologic-educativă. Cred că trebuie să combatem foarte hotărît o anumită prejudecată care s-a creat, o anumită neîncredere în materialul faptic oferit de actualitate. Fără să teoretizeze, desigur, pe această temă, unii dramaturgi lasă impresia că, mai ales în contextul unei competiţii deschise cu literatura dramatică contemporană din alte ţări, anumite împrejurări şi fapte ale realităţii noastre cotidiene nu prezintă interes. Nu e nevoie de prea multe eforturi pentru a demonstra cît de puţin fundamentate sînt asemenea temeri. Aş putea cita cîteva din lucrările dramatice create în aceşti ani, care au rivalizat din plin, ca succes de public, şi ca succes calitativ, cu piesele „importate": *Citadela sfărîmată, Ziariştii, Şeful sectorului suflete, Moartea unui artist,* piese care au însumat sute de spectacole în toată ţara, adunînd de foarte multe ori un public numeros în sălile de teatru din diferite oraşe. Se infirmă astfel părerea că publicul nostru nu e dispus să participe la dezbateri dramatice întemeiate pe tematica apropiată de existenţa lui de fiecare zi. Să ne oprim asupra unui exemplu, pe care îl schematizez voit: se spune că spectatorul nostru nu mai vrea să vadă şedinţe şi la teatru. Nu trebuie să fac altceva decît să amintesc că, în piesa de debut a lui Horia Lovinescu, *Lumina de la Ulmi,* tabloul cel mai consistent din punct de vedere al conflictului, şi cel mai pasionant pentru spectator, cuprindea, ca material faptic, o şedinţă de la Uniunea Scriitorilor. Dacă îmi amintesc bine, din această piesă, care şi ea a avut mare succes de public la vremea creării, tocmai acest tablou „a mers" cel mai bine la spectatori. Asta înseamnă că faptul şedinţei, prezenţa lui în subiect, nu are importanţă în sine. Dacă situaţia dramatică şi conflictul care se materializează în acest fapt, dacă eroii, care sînt implicaţi în el, trăiesc o viaţă adevărată, oamenii din sală găsesc corespondenţe emoţionante în ceea ce văd pe scenă şi participă cu pasiune la desfăşurarea piesei. Trebuie să înţelegem foarte clar că interesul artistic al unui fapt de viaţă nu este determinat în primul rînd de procedeele prin care el este înfățișat, că nu forma de ședință în sine este cea care aduce lumea la teatru sau o îndepărtează. Dacă judecăm altfel, înseamnă că reacționăm schematic, că dăm curs unor aprecieri formale. Ceea ce interesează într-adevăr este calitatea artistică a transpunerii, profunzimea investigației pe care artistul izbutește sau nu izbutește să o întreprindă. Și aș mai vrea să atrag atenția asupra unui alt aspect al problemei. Ședința despre care vorbeam, ședința din *Lumina de la Ulmi*, era un fapt foarte bine cunoscut de scriitor, un moment care concentra o importantă experiență de viață. De aceea, aici conflictul căpăta o asemenea consistență pasionantă. Nu cred că atunci Lovinescu ar fi putut descrie la fel de puternic o ședință care se desfășoară, să zicem, într-o uzină. Imperativul legăturii cu viața, pe care l-am pomenit mereu, în discuțiile despre artă, și pe care nu o dată l-am devalorizat, reducîndu-l la o înțelegere superficială a aspectelor tematice, rămîne o condiție fundamentală pentru dezvoltarea unei dramaturgii puternice. De ce ne emoționează atît de mult unele piese din repertoriul universal contemporan, care se joacă acuma ? Pentru că ele reflectă o lume întreagă, cu nuanțele relațiilor și împrejurărilor strict specifice acestei lumi, cu datele sociale, psihice, intelectuale caracteristice ei. Uneori, citind cîte o piesă nouă românească, am impresia, dimpotrivă, că dramaturgul a cheltuit o cantitate însemnată de energie pentru a combina situațiile, efectele, replicile „tari", dar s-a preocupat foarte puțin de implicațiile realității cuprinse în împrejurările dramatice pe care le-a construit, s-a lăsat furat de jocul elementelor teatrale, uitînd că oamenii care vin la teatru vor să afle ceva despre ei înșiși, aici, vor să-și lămurească niște nedumeriri, vor să rețină și să înțeleagă niște fapte, pe care în viață le trec cu vederea, le consideră puțin însemnate sau nu și le pot explica.

◆ GYÖRGY HARAG

Am jucat în ultimii ani cu toții foarte multe piese noi românești. De un timp încoace, aceste piese au intrat în concurență directă cu cele mai bune opere din dramaturgia universală. Noua compoziție a repertoriilor este ea însăși un stimulent pentru scriitorii de teatru. Dar, considerînd această situație, e bine să ținem seama de două aspecte ale ei : în primul rînd, nu este cu putință să adoptăm o poziție exclusivistă, căutînd să jucăm numai capodopere scrise recent de autorii noștri dramatici, pentru că, oricît am dori-o, capodoperele nu se nasc frecvent ; în al doilea rînd, e bine să ținem seama de raportul dintre cantitate și calitate, existent în orice ramură artistică și să nu uităm că o piesă mare este însoțită de multe piese care nu o egalează. Excluzînd deci din discuție intransigențele care amenință să devină sterile, cred că s-ar putea scrie pentru teatru mult mai îndrăzneț, mult mai adînc și mai complex, mai ales în ceea ce privește analiza vieții noastre actuale. Aș vrea să atrag atenția asupra unei tendințe care s-a făcut simțită în mai multe piese, o înclinare spre falsa poezie și falsa complexitate. Mă gîndesc la piese nu lipsite de calități, dar în care interesul principal nu se bizuie pe acțiune, pe un conflict direct, deschis și viguros, pe caractere clare, ci se naște pe seama unor construcții verbale, supraîncărcate de simboluri, metafore, jocuri de cuvinte. De multe ori, cînd citesc o asemenea piesă nouă, abia publicată, nu o înțeleg — sau nu vreau s-o înțeleg, nu mă simt deloc obligat să urmăresc exhibițiile autorului pe drumurile întortocheate pe care el își schițează ideea. Cred că, în privința asta, avem de-a face cu o greșită înțelegere a dramaturgiei de idei. Ideea nouă, problema interesantă nu lipsesc, dar sînt parcă învăluite într-o ceață de cuvinte, care estompează totul. Mai grav este că, după apariția unei asemenea piese, vin cronicarii și o explică și îi găsesc într-adevăr miezul de idei, justificînd această modalitate alambicată a scrisului dramatic. Nu cred că, în felul acesta, se face un serviciu literaturii dramatice și publicului. Îndemnul partidului de a crea opere cu conținut social nou și eficient și cu o mare valoare educativ-ideologică cred că trebuie însușit, în dramaturgie, în sensul unei clarificări a ideii și expresiei teatrale și pe direcția intensificării conflictului. Piese în care conflictele secundare trec pe primul plan, în care nu contradicțiile majore ale vieții constituie axul acțiunii nu mai răspund exigențelor ideologice și artistice ale momentului pe care îl trăim.

◆ ADRIANA LEONESCU

S-a discutat foarte mult în această stagiune despre dramaturgia originală. S-au făcut observaţii severe, dintre care multe sînt fundamentate. Cu toate acestea, mie mi se pare că în piesele care au fost jucate mai recent putem descoperi sîmburele unor modalităţi dramatice promiţătoare, germenele unor structuri dramaturgice pe care se va sprijini literatura teatrală de mîine. Aceste făgăduieli cuprinse în nişte piese mai recente ne dau temeiul să privim cu încredere dezvoltarea dramaturgiei, să aşteptăm realizările noi, cu convingerea că îndemnurile cuprinse în documentele întîlnirii dintre conducerea de partid şi de stat şi oamenii de cultură şi artă se vor concretiza în victorii artistice sigure. Anumite piese care dau libertate fanteziei spectatorului, solicită judecata morală a fiecăruia, încep să se apropie de acele creaţii care marchează un salt aproape în toate artele româneşti — în poezie, în pictură, în proză. Există aici un drum care se conturează. Este drumul unei dramaturgii active, care a renunţat să fie doar descriptivă, să ilustreze doar anumite adevăruri larg cunoscute şi a început să-şi caute expresia dinamică într-un raport viu cu publicul, într-un fel de dialog neîntrerupt cu sala. O făgăduială mi se pare şi tendinţa unor dramaturgi de a intra în competiţie cu dramaturgia contemporană din lume, nu numai prin punctele de vedere pe care le expun, dar şi prin calitatea formelor de expresie. În asemenea încercări, deocamdată aflate la primii paşi, văd chezăşia unei literaturi teatrale cu conţinut social bogat şi nou, cu o funcţie educativă foarte puternică. Şi trebuie să spun că este mult mai uşor şi mai stimulator să lucrezi asupra unor texte care cuprind asemenea ambiţii. Aş vorbi doar despre două din piesele asupra cărora am lucrat de curînd : *Nu sînt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu şi *Cu tot soarele pe masă* de Dan Tărchilă. Amîndouă piesele au stîngăcii, şovăieli, nu-şi definesc foarte clar, pînă la capăt, conflictul. Cu toate acestea, fiecare din ele caută să dea un răspuns — optimist, dar nu idilic ; ferm, dar nu simplist — unor întrebări care se fac adeseori auzite şi în piesele străine pe care le jucăm. Cea de-a doua piesă va fi cuplată în spectacol cu o lucrare similar construită de Schisgal, *Dactilografii*. În felul acesta, puse faţă în faţă, istoriile unor cupluri de-a lungul întregii lor vieţi vor demonstra clar deosebirile dintre drumurile pe care evoluează destinul individului în două lumi diferite. Aceste piese româneşti sînt pasionante ca material de lucru pentru că ele nu închid ideea într-o formă statică şi definitivă, ci încearcă să dezvolte pe scenă mersul gîndului, sugerează trecerea timpului, mişcarea vieţii. Este emoţionant să întîlneşti un asemenea text, şi cînd îl lucrezi şi cînd îl urmăreşti din sală.

HORIA LOVINESCU

Autorii dramatici trebuie să scrie bine. În sfîrşit, a venit timpul să se ţină de promisiuni. Nu există nici un fel de obstacol în calea autorilor. Dacă nu se realizează trecerea, de care e nevoie, spre o dramaturgie majoră contemporană, numai noi sîntem de vină. Asta nu înseamnă că directorii de teatre nu pot face mai mult pentru dramaturgie. Repet, trebuie crescuţi noi autori dramatici, trebuie uşurată intrarea lor în teatru. Or, majoritatea tinerilor care scriu pentru scenă, sau nu sînt destul de copţi pentru a aduce opere finite, sau nu au izbutit încă să-şi definească limpede capacităţile, sau nu sînt deloc interesaţi de modalităţile dramatice obişnuite. Am impresia că, psihologic, tînărul autor dramatic încă necunoscut diferă mult de autorul care s-a impus. Pentru a facilita drumul debutanţilor trebuie să ne obişnuim cu ideea că ei văd lumea şi teatrul altfel decît noi. Ca în pictura modernă şi în muzica de astăzi, ei tind spre opera de improvizaţie, de intuire rapidă a unor modalităţi esenţiale, sau presupus esenţiale. Mi se pare că directorii sînt încă destul de sceptici față de asemenea manifestări. Am să dau un exemplu: de mai multă vreme s-a purtat o întreagă campanie pentru promovarea piesei într-un act, dar această campanie nu a dus la nici un rezultat. Aproape tot ce s-a publicat și s-a jucat sub înrîurirea Casei de creație nu merită atenție. Cu totul independent însă de această campanie, descoperim că toți tinerii înzestrați scriu în momentul de față piese într-un act. Ei fac asta, cum spuneam, din dorința de a se exprima lapidar și violent. Aici cred că directorii de teatru pot interveni, favorizînd maturizarea artistică a acestui fenomen, bineînțeles, dacă își asumă riscurile pe care le presupune o asemenea inițiativă. Dacă vom da posibilitate pieselor scurte, scrise de tineri necunoscuți, să ajungă în fața publicului, vom contribui, fără îndoială, la îmbogățirea dramaturgiei noastre. Nu înseamnă că tot ce vom juca va fi de cea mai bună calitate. Exact cum în pictura modernă trebuie să treacă uneori timp ca să-ți dai seama dacă e vorba de un fapt autentic de artă sau de impostură, și în cazul acestor debuturi nu putem merge la sigur. Dar trebuie să creăm o posibilitate selecției viitoare, timpul urmînd să aleagă de la sine ce e valoros, să despartă ceea ce e cu adevărat interesant de ceea ce mimează valoarea. Nu trebuie să ne speriem de modul de exprimare al tinerilor, care, în dorința de a scrie contemporan, recurg la o mulțime de procedee din dramaturgia universală a prezentului, găsindu-și sau căutîndu-și, de pildă, puncte comune cu teatrul absurdului. Scrierile lor supără uneori prin impresia de mecanic pe care o dau, simțim în ele cîteodată rețeta. Indiferent de asta, cred că tinerii trebuie lăsați să-și spună cuvîntul. În teatru se pătrunde mai greu decît în alte genuri — un debut costă, chiar dacă montarea e modestă, posibilitățile unui repertoriu sînt relativ limitate (cîte piese noi se pot juca într-o stagiune?). S-ar putea întîmpla, de asemenea, ca unele debuturi nu lipsite de calități să nu placă de la început publicului. Dar noi trebuie să avem îndrăzneala unor asemenea începuturi.

În ceea ce-i privește pe autorii mai vîrstnici, cred că nu există nici un fel de opreliști — în afara acelora pe care singuri și le creează — pentru atacarea unor conflicte și a unor modalități de expresie legate de marile probleme ale vieții noastre. Poate că trăim un moment de acomodare. Am intrat într-un contact foarte viu și continuu cu literatura teatrală mondială, ieșind dintr-un oarecare provincialism al repertoriului și această schimbare de context cere, poate, un timp de adaptare — la expresivitatea nouă, la o problematică încă neexplorată, la un anumit nivel de exigență. În cadrul acestui fenomen de acomodare, noi vom fi în situația de a ne defini originalitatea. Eu cred că într-un an — nu în stagiunea care se deschide, ci în cealaltă — vom asista la un sezon teatral foarte interesant ca dramaturgie originală. Autorii mai vîrstnici ne vor surprinde prin modificarea problematicii pe care o vor prezenta, cei tineri vor aduce cu ei o schimbare radicală de peisaj.

În momentul de față, din cauza unei legitime dorințe de a evita didacticismul moralizator, caracterul prea programatic al piesei de teatru, s-a alunecat puțin spre o literatură minoră, în care contextul social-politic al problemelor discutate a fost estompat. Socotesc că o dramă personală, oricît ar fi de puternică, nu poate să devină fapt artistic mare, dacă nu are implicații foarte profunde în realitatea înconjurătoare. În sensul acesta, cele spuse de tovarășul Nicolae Ceaușescu, primul secretar al Comitetului Central al partidului, la întîlnirea cu oamenii de cultură și artă sînt foarte bine venite. Cuvintele sale constituie un semnal de alarmă în fața tendinței de sărăcire și de minimalizare a operei dramatice. Sper că, în cadrul procesului de acomodare la nou, despre care vorbeam înainte, noi vom învăța, din nou, și mai bine decît înainte, să dezvoltăm în fața publicului o dezbatere social-politică pasionantă, în afara căreia literatura teatrală este condamnată la un caracter efemer.

◆ CRIN TEODORESCU

Dacă nivelul general al vieții noastre teatrale a fost foarte ridicat, aceasta s-a datorat în primul rînd nivelului atins de arta spectacolului, și mai puțin de dramaturgie, care — mi se pare — trece printr-o *relativă* rămînere în urmă.

Printre premierele stagiunii încheiate nu s-au prea înregistrat multe piese originale *noi,* care să dezbată problemele *majore* ale realității *noastre* la același nivel de tensiune intelectuală şi la aceeaşi efervescenţă creatoare ca acelea întîlnite în arta spectacolului.

Poate ca o reacţie faţă de dramaturgia schematică, naturalistă, care plictisea publicul, unii autori au ales calea comodă de a se retrage în zona temelor şi semnificaţiilor minore. Exemplele sînt cunoscute. Şi cred că dramaturgii noştri îşi dau seama că nu cu astfel de „piesuliţe" drăguţe şi cu comedioare „fără pretenţii" vom răspunde competiţiei cu dramaturgia străină — competiţie care se desfăşoară acum „la vedere", în faţa publicului, fără „protecţionism vamal". Să nu uităm că dramaturgii pe care îi jucăm azi — şi O'Neill şi A. Miller, şi Sartre şi Ionescu, şi Dürrenmatt şi Frisch, şi Osborne sau chiar hulitul de unii Tennessee Williams — dovedesc o adîncă, o dramatică, o tensionată seriozitate în tratarea acelor probleme ale realităţii *lor*, sau ale filozofiei *lor*, la care sensibilitatea lor artistică a răspuns. Citind dramaturgia secolului al XX-lea, constatăm că toţi autorii care contează ni se dezvăluie — cu toate variaţiile de orientare ideologică, ori de angajare politică (sau în ciuda limitelor şi obstacolelor pe care aceste orientări şi angajări le creează uneori) —, ni se dezvăluie, spuneam, ca nişte oameni foarte gravi, adînc şi cinstit preocupaţi de a descifra sensurile vieţii aşa cum li se arată în acest secol de răspîntie, adînc şi cinstit preocupaţi să desprindă măcar cîteva adevăruri majore privind omul contemporan. De ce să nu venim la această competiţie (care acum a devenit o situaţie de fapt, volens-nolens) cu o literatură a noastră la acelaşi nivel de tensiune, de intelectualitate şi de pasionalitate — dar care să proclame adevărurile *noastre* majore, izvorîte din realităţile *noastre*, filtrate prin filozofia *noastră*? Aceasta nu înseamnă că cerem dramaturgilor să revină la piese plicticoase, să ilustreze locuri comune, să transforme piesa de teatru într-o carte cu poze şi concepte morale ştiute de toţi.

Le cerem să descopere în viaţă adevăruri zguduitoare şi încă neexplorate, aşa cum marii dramaturgi din toate vremurile au descoperit în viaţa lor şi a oamenilor din jurul lor.

După cum s-a subliniat la întîlnirea conducătorilor de partid şi de stat cu oamenii de artă, dramaturgia este chemată să contribuie efectiv la cunoaşterea şi construirea vieţii.

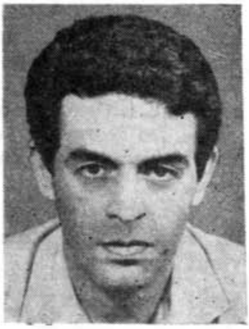
3. REPERTORIUL STAGIUNII

◆ DINA COCEA

N-aş vrea să neg valoarea acestui repertoriu, lărgirea lui simţitoare, dar mi se pare că în el se descifrează uneori tendinţe de modă, îngrijorătoare. Comoditatea, graba, informarea insuficientă, pornirea de a copia ce face alt teatru, reeditînd succesele sigure, uşurinţa cu care se reiau drumurile bătute se observă ori de cîte ori apelăm la unii şi aceiaşi dramaturgi, sau ne închidem într-o arie relativ restrînsă de opere literare. Nu o dată, selecţia operată de un teatru sau altul nu se opreşte la ceea ce este mai bun din opera unui autor. Nu o dată, un dramaturg sau un fenomen dramaturgic este părăsit, înainte ca toate posibilităţile mari de artă a spectacolului să fi devenit realitate (cazul Brecht, O'Neill) ; ne plictisim prea repede, şi de aceea nu culegem decît rar roadele unei politici de repertoriu, consecvente şi de lungă durată. În privinţa asta simţim adeseori lipsa unui punct de vedere ferm, aparţinînd conducerii teatrelor, în elaborarea repertoriilor. De aceea, putem vorbi încă de unele repertorii întîmplătoare, alcătuite după ureche, aflate mereu în fluctuaţie.

◆ OCTAVIAN COTESCU

Am văzut în anii trecuţi nenumăraţi Brecht, unul după altul în diferite viziuni şi interpretări, dar acum se pare că originalul întemeietor al teatrului epic dispare de la orizont. Aceeaşi soartă se pare că urmează s-o împartă Dürrenmatt şi Ionescu, pentru care teatrele se vor bate o stagiune sau două, dîndu-i mai tîrziu uitării. Trebuie să mărturisesc că în acest context mi-i puțin frică de premiera anunțată cu *Așteptîndu-l pe Godot* : mi se pare că vom asista la un an Beckett. Unde este Gorki, unde e Cehov, unde a dispărut Goldoni, ce s-a întîmplat cu O'Neill, după un asalt de numai cîteva luni asupra dramaturgiei sale ? Practicile acestea exprimă niște tendințe extremiste și destul de superficiale. Așa se face că regia noastră, atît de diversă și de înzestrată, nu și-a spus încă punctul său de vedere contemporan, în legătură cu opera unor mari dramaturgi din secolul nostru sau din trecut. Pe linia acestor observații vreau să spun că m-a bucurat foarte mult inițiativa Teatrului Mic de a începe o dispută în legătură cu interpretarea lui Caragiale și că aștept cu nerăbdare ca această dispută să se lărgească și să se adîncească, în anul care vine, cu ajutorul montărilor anunțate de Teatrul de Comedie (*Noaptea furtunoasă* și *Conul Leonida*) și de Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ (*D-ale carnavalului*).



◆ DAVID ESRIG

A fost una din cele mai vii și mai frămîntate stagiuni, în care teatrele au abordat un repertoriu foarte vast, lărgind mult frontul de atac al gîndirii teatrale romînești contemporane.

Din ansamblul problemelor pe care le ridică experiența acestei stagiuni, oglindită de altfel în mulțimea și complexitatea întrebărilor pe care mi le-a pus redacția revistei „Teatrul“, eu aș vrea să mă refer doar la una singură. Aceea a repertoriului. Cred că astăzi avem toate condițiile împlinite pentru a readuce în atenție, cu o eficiență sporită, problema profilului artistic al teatrelor, în care repertoriul joacă un rol decisiv.

Ultima stagiune a arătat că timpul cînd colectivele din regiuni erau un fel de rudă săracă a Bucureștiului a fost depășit, că unele au devenit, iar altele au șanse să devină colective artistice „competitive“, intrînd ca partener major cu drepturi egale în dezbaterea celor mai arzătoare probleme de creație. Viața teatrală din regiuni este de asemenea îmbogățită și completată de turneele tot mai frecvente de felul celor pe care le organizează periodic Teatrul Național „I. L. Caragiale“, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, Teatrul de Comedie și multe altele din București și din țară. (Nu ar strica, de altfel, ca această acțiune să fie îndrumată mai atent și mai exigent, printr-o repartizare tot mai judicioasă a deplasărilor, în așa fel încît publicul de pretutindeni să aibă acces la cele mai bune realizări ale mișcării teatrale actuale.)

În același timp, în București, teatrele au devenit tot mai prezente în promovarea unor piese de interes major, iar faptul că în fruntea unor colective reputate au venit personalități active ale vieții noastre culturale a sporit posibilitățile unei personalizări din ce în ce mai accentuate a fiecărui teatru. Este un proces pozitiv și îmbucurător, din calea căruia ar trebui să înlăturăm anumite concepții depășite sau improprii.

Am auzit adeseori citate, în discuțiile despre repertoriu, exemplele marilor teatre populare din Occident : Teatrul Național Popular, Piccolo Teatro și altele, care au jucat de toate pentru toţi, cu singura condiţie să fie piese de calitate şi autori ce merită a fi audiaţi. Din păcate, admiratorii acestor trupe într-adevăr admirabile uită că ele îşi asumă de obicei un rol cultural pe care la noi îl îndeplineşte întreaga mişcare teatrală, că aceste instituţii sînt mai totdeauna destul de izolate în noianul producţiei comerciale bulevardiere şi că împrejurările le dictează obligaţia culturală de a oferi publicului tot ce este important, şi nu numai ceea ce corespunde mai exact forţelor artistice şi preferinţelor lor.

Cred că noi ne putem bucura de privilegiul unei selecţii mai personale care să accentueze diferenţele artistice dintre scenele noastre, în avantajul bogăţiei de ansamblu a imaginii teatrului românesc contemporan. Ne putem acorda avantajele unei diviziuni voluntare a interesului pentru anumite zone ale literaturii dramatice, mai apropiate de forţele artistice ale grupului de interpreţi de care dispunem, mai aproape de idealul estetic şi etic pe care-l profesăm. Cred că din acest punct de vedere sînt îndreptăţite avertismentele împotriva modei. Dincolo de plictiseala unei stagiuni dominate de un anume autor, aceste mode trădează o lipsă de iniţiativă din partea secretariatelor literare şi a regizorilor, care nu alimentează suficient apetitul directorilor şi actorilor cu texte inedite, cu autori şi opere noi şi pline de interes. Numai din multe titluri, din multe genuri, se pot alege acele piese care trasează un drum, o linie de afinităţi, un univers care se completează şi se îmbogăţeşte mereu. Cred că alegerea unei piese în repertoriu are valoarea unui act moral şi artistic, că el exprimă concepţia despre teatru cu aceeaşi pregnanţă cu care o distribuţie este într-un fel definitorie pentru viitorul spectacol.

Mi se pare profund semnificativ pentru Berliner Ensemble că, alături de dramaturgia brechtiană, a montat pe scena sa *Coriolan* de Shakespeare într-o adaptare.

Socot grăitor drumul de repertoriu al lui Liviu Ciulei ca regizor, în privinţa celor două linii care-l interesează vădit. De la *Azilul de noapte* de Gorki, la *Cum vă place* de Shakespeare ; apoi, împreună cu Pintilie, din nou la Gorki cu *Copiii soarelui*, apoi *Opera de trei parale* de Brecht, în sfîrşit *Clipe de viaţă* a lui Saroyan. Cred că la Teatrul de Comedie *Soldatul Şvejk, Umbra, Rinocerii, Troilus şi Cresida,* deşi foarte diferite ca subiect şi ca factură, trasează o linie interesantă şi consecventă de repertoriu.

În sfîrşit, sînt convins că o mai accentuată profilare a teatrelor poate constitui un sprijin important pentru dramaturgia originală, care va întîlni interpreţi mai profesionalizaţi, mai siguri pe resorturile intime ale unui univers artistic definit.

Cred că această năzuinţă ilustrează foarte bine marea însemnătate a ideilor expuse de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, în cadrul întîlnirii cu oamenii de artă, ca şi în cuvîntarea rostită la conferinţa organizaţiei de partid a oraşului Bucureşti. Chemarea conducerii de partid la o cunoaştere şi la o oglindire mai profundă, mai îndrăzneaţă a realităţilor însufleţitoare din ţara noastră, la un studiu atent şi principial a tot ce se realizează interesant în creaţia contemporană mondială, cu scopul de a ridica cultura socialistă, naţională, la nivelul marilor exigenţe de astăzi ale poporului nostru, este de natură să dea un puternic avînt întregii mişcări artistice, înarmînd-o cu un punct de vedere extrem de limpede şi cuprinzător, care exprimă în acelaşi timp direcţia, caracterul şi principiile după care trebuie orientate căutările creatoare.

Cele mai bune realizări ale teatrului românesc din ultima stagiune, aşa cum le-am urmărit în cadrul Decadei teatrelor, ca şi în afara ei, confirmă încă o dată justeţea profundă şi perspectivele vaste pe care le conţine îndemnul adresat de partid artei.

◆ HORIA LOVINESCU

Repertoriul stagiunii a fost în general bine gîndit. El a corespuns unei nevoi reale de îmbogăţire a culturii publicului. Această îmbogăţire a programelor teatrale a determinat şi determină, în continuare, un fenomen obiectiv controlabil : creşterea exigenţelor spectatorului. Nu trebuie să ne lăsăm înşelaţi de faptul că publicul urmăreşte cu plăcere comediile uşoare, căutînd cîteva ore de rîs igienic. Asta s-a întîmplat întotdeauna şi se va întîmpla şi de aici înainte. Dar mulţi din spectatorii de astăzi înţeleg că nu asemenea spectacole constituie faptul mare de teatru. Şi pretenţiile lor faţă de noi cresc. Am făcut o anchetă, la noi în teatru, şi răspunsurile primite confirmă cele spuse înainte. Şi în sălile noastre s-au realizat succese cu piese foarte facile, dar niciodată, în chestionarele pe care le-am pus la dispoziţia spectatorilor, nu ni s-a cerut să repetăm succesele de acest fel, să acordăm mai multă atenţie spectacolului de pur divertisment. Dimpotrivă, ceea ce ni s-a cerut în primul rînd a fost repertoriul „de greutate". Desigur, cei care au răspuns la întrebările noastre fac parte dintr-un anumit public, mai informat, mai apropiat de teatru. Dar numărul şi calitatea răspunsurilor primite dovedesc că acest public iniţiat este în creştere, că el ştie ce vrea şi că are o competenţă, uimitoare pentru noi, în anumite privinţe (mai ales în aprecierile foarte juste asupra actorilor, observaţiile în legătură cu regia şi scenografia fiind mai puţin sigure deocamdată). Cred că un asemenea public este rezultatul unei anumite politici de repertoriu, pe care trebuie s-o continuăm. Şi în măsura în care fiecare teatru îşi va afirma mai precis punctul său de vedere, peisajul vieţii noastre teatrale, devenind mai complex, mai ştiinţific organizat, va solicita mai intens publicul, va contribui cu efecte şi mai puternice la educaţia estetică a spectatorilor.

◆ VALENTIN SILVESTRU

Apreciind că a fost un an teatral bun, nu pot pune nici unul din faptele care mă conduc spre această apreciere pe seama modei (cuvînt pe care nici nu-l prea înţeleg, aşa cum e introdus în terminologia teatrală). Rîvna de a obţine succese facile se soldează în cel mai bun caz cu facilităţi şi ele nu caracterizează stagiunea teatrală de faţă, deşi cred că propoziţiunea nu este întrutotul aplicabilă unor scene. Iar dorinţa de a stîrni senzaţie... Depinde despre ce fel de „senzaţie" e vorba ! *Troilus şi Cresida* a stîrnit senzaţie la Teatrul Naţiunilor şi cred că, într-un anume fel, artiştii acestui spectacol au şi dorit să exprime violent, *altfel* de cît se ştia, piesa lui Shakespeare — şi au ales-o după chibzuită deliberare, programatic. *Opera de trei parale* era la al treilea spectacol românesc cînd a fost introdusă în repertoriul Teatrului „Bulandra", opţiunea nu avea nimic senzaţional, dar spectacolul a fost. În genere, piesa românească sau străină inedită are un rol formativ în cultura teatrală, şi preferinţa pentru inedit, corelată, evident, cu interesele vii ale culturii teatrale, e un fapt pozitiv.

◆ CRIN TEODORESCU

În politica de repertoriu trebuie evitată „concurenţa neloială", însă în alt sens decît o înţelegeau unii cîndva. Anume, cred că din dramaturgia străină nu trebuie să includem în repertoriul nostru decît *valori*.

Nu trebuie făcută *nici o concesie teatrului comercial* şi eflorescenţei lui de piese bulevardiere, „comedii poliţiste" etc. Cred că trebuie jucate textele marilor autori (subliniindu-ne dezacordul atunci cînd acestea — în unele laturi ale lor — nu concordă cu concepţiile noastre), dar nici într-un chip nu trebuie perpetuată infectarea publicului cu prostul-gust, vulgaritatea şi mediocritatea cultivate de teatrul burghez comercial.

4. ANIMATORUL ȘI STRUCTURA ANSAMBLULUI TEATRAL

◆ DINA COCEA

A fost o măsură excepțional de bună inițiativa de a reorganiza teatrele în jurul unor personalități creatoare centrale. După părerea mea, ceea ce s-a făcut în stagiunea aceasta este doar un început, care ar trebui să devină exemplu pozitiv pentru majoritatea ansamblurilor teatrale din țară și ar trebui să fie continuat. Organizarea noastră teatrală a suferit de un viciu mare, inițial : este vorba de gruparea artificială, de întocmirea haotică a colectivelor. De aceea, restructurarea teatrelor „Lucia Sturdza Bulandra", „C. I. Nottara", Mic este un prim pas într-un proces necesar, care să ne ducă la regruparea organică a forțelor artistice. Noi plătim tribut unui sistem administrativ care nu mai corespunde exigențelor actuale, și asta ne impune obligația de a întreprinde un foarte serios studiu al principiilor organizatorico-administrative care prezidează activitatea teatrelor. În cadrul luptei pentru calitate, sub semnul căreia oamenii muncii din țara noastră își duc activitatea în toate domeniile, o mulțime de forme vechi au fost înlăturate, o mulțime de inovații curajoase au căpătat realitate. Mie mi se pare că nu putem răspunde chemării partidului, care ne îndrumează în sensul afirmării unei puternice arte naționale, în sensul impunerii unui punct de vedere al nostru în circuitul de idei al lumii contemporane, dacă nu înlăturăm din calea noastră piedicile concrete ce decurg din vechile forme de organizare. De aceea, mi se pare că nu vom răspunde obligațiilor noastre ideologice, estetice și educative dacă ne vom mulțumi să discutăm în abstract despre diferite probleme de teorie ; trebuie să acordăm o atenție serioasă și competentă aspectelor concrete, materiale, organizatorice ale muncii noastre.

◆ OCTAVIAN COTESCU

Activitatea directorilor-oameni de teatru va contribui, fără îndoială, la apariția acelui animator de mare autoritate și forță creatoare, fără de care, după părerea mea, teatrul nu mai poate să existe astăzi. Cred că ar trebui să valorificăm mai bine condițiile deosebit de favorabile în care se dezvoltă mișcarea noastră teatrală. Scurta vizită pe care am făcut-o în primăvara aceasta în străinătate, ca și întîlnirile colegilor mei, care au jucat pe scena Teatrului Națiunilor, cu actorii și regizorii din Franța au dovedit foarte limpede în ce condiții dificile, materiale și organizatorice, se desfășoară activitatea teatrală în alte țări. Socotesc că, apreciind mai lucid înlesnirile de care dispunem, condițiile cu totul favorabile care ne sînt puse la dispoziție, am putea să ne gospodărim mai bine. Aceleași sume și aceleași mijloace investite acum în teatru pot fi mînuite mai chibzuit. Este vorba de niște rămășițe birocratice care ne mai țin în loc, uneori. Sîntem în situația de a găsi formula necesară pentru ca întotdeauna componența colectivului de teatru să exprime concepția și aspirațiile animatorului, transmise și însușite de către întregul colectiv. Cum sînt însă alcătuite colectivele noastre ?

În afară de cazul Teatrului de Comedie — care, prin forța împrejurărilor, constituindu-se ca ansamblu nou, în condițiile în care conducerea a avut posibilitatea să-și aleagă trupa, conform unui crez artistic —, din acest punct de vedere, conducătorii de teatru sînt încă handicapați. Ei trebuie să lucreze cu o echipă moștenită de la o organizare mai veche, a cărei alcătuire — după cum afirmă unii — nu coincide cu concepția lor despre ansamblul teatral. Această situație handicapează, pe de altă parte, și pe anumiți actori de valoare. Conducătorii de teatru sînt, în cazurile în care vorbeam, personalități distincte, diferite. Ei nu pot să apeleze la unii actori valoroși care, prin datele lor, răspund cel mai bine repertoriilor şi ambiţiilor de spectacol, caracteristice acestor directori; în acelaşi timp, în trupă se întîmplă să rămînă nefolosiţi interpreţi deosebit de înzestraţi, de asemenea personalităţi distincte, care nu se apropie îndeajuns de stilul şi preocupările conducătorului de ansamblu, dar care ar putea uşor să-şi găsească întrebuinţare pe măsura lor în alte colective şi în concepţia altui conducător de teatru. Un animator de teatru începe să existe atunci cînd configuraţia colectivului exprimă liniile de forţă ale concepţiei lui despre teatru. Aş da deci o sugestie pentru rezolvarea acestei probleme, care ne preocupă în mod acut: o dezbatere largă între conducătorii de teatru, în legătură cu structura şi evoluţia colectivelor noastre teatrale, dar o dezbatere care să vizeze concret posibilităţile reale de modificare a situaţiei actuale, cu o mare grijă faţă de forţele noastre actoriceşti, atît de bogate.

◆ GYÖRGY HARAG

S-a născut în lumea teatrelor următoarea formulă: „teatrul lui Beligan", „teatrul lui Ciulei", „teatrul lui Lovinescu", „teatrul lui Penciulescu". Este un simptom foarte bun. Teatrele despre care e vorba nu realizează doar spectacole, ci creează mult mai mult — promit, de pildă, diferenţierea unor curente, a unor atitudini teoretice originale. Cred că fenomenul implică dezvoltarea noastră în spiritul celei mai sănătoase, celei mai stimulatoare competiţii artistice.

◆ HORIA LOVINESCU

Am convingerea că modificările aduse de stagiunea care se închide se datoresc exact teatrelor care s-au restructurat. Aceste schimbări nu privesc numai repertoriul, ci vizează instaurarea unui stil de muncă în teatru. Sigur că ar fi prezumţios şi chiar neserios să susţinem că vreunul din aceste teatre şi-a găsit profilul. Pentru o asemenea autodefinire, cred că sînt necesare cel puţin două stagiuni.

◆ VALENTIN SILVESTRU

Preocupările teatrelor de Comedie, „Nottara", „Bulandra", Mic sînt interesante, reprezentative şi de perspectivă. Unele din aceste preocupări se vor defini în răstimpul a două-trei stagiuni, căci un organism teatral, mai ales de structură aluvionară — cum sînt unele din cele de mai sus, cu prea mulţi actori în trupă —, nu se constituie de pe o zi pe alta şi liniile sale de activitate se desenează în cursul unui proces mai îndelungat de clarificare şi,aş spune, de delimitări.

Totodată, ar trebui semnalate şi preocupările de configurare a repertoriului naţional la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale“, organizarea armonioasă a ansamblului actoricesc la Naţionalul ieşean, spiritul novator al Teatrului din Piatra-Neamţ, orientarea spre o cultură teatrală mai elevată la Cluj, Timişoara, Sibiu, încercările consecvente ale Teatrului Muncitoresc C.F.R. de a afirma un concept modern de teatru popular — şi alte date similare. Am impresia că într-o mişcare teatrală de o unitate organică, aşa cum este a noastră, profilarea principalelor teatre nu se poate face în unităţi puţine şi izolate. Şi că fizionomiile distincte ale teatrelor sînt într-o interdeterminare continuă cu personalitatea teatrului în ansamblul său.

5. REGIA

◆ DINA COCEA

Un tînăr are totdeauna foarte multe lucruri de spus, şi în foarte mare măsură, mişcarea regizorală de la noi este un fenomen de tinereţe. E firesc, deci, ca acei care lucrează în acest domeniu să selecţioneze mai greu, să opteze deocamdată anevoie, să aleagă nu totdeauna ceea ce este categoric just. Fenomenul este absolut normal şi nu trebuie să-i punem nici o stavilă — trebuie cel mult să încercăm să-l canalizăm. Important este că avem o regie foarte, foarte bogată. Selecţia justă e o problemă de maturitate şi, în privinţa aceasta, cred că directorul de teatru are un cuvînt greu de spus. El este cel obligat să facă selecţia, atunci cînd regizorul este prea tînăr pentru ca să hotărască singur ce e bun şi ce e mai puţin bun în munca sa ; el trebuie să îndrumeze dezvoltarea regizorului.Desigur nu vor putea îndeplini bine o asemenea muncă decît acei directori care sînt ei înşişi oameni de teatru creatori. Dar lor trebuie să li se acorde încredere. Există la noi un principiu fals : acela al respectului absolut faţă de concepţia regizorală, chiar atunci cînd aceasta se arată evident deficitară. Ar trebui să facem mai net deosebirea dintre spiritul anarhic şi drepturile reale ale creatorului, ar trebui să ştim să acceptăm autoritatea reală a unui bun conducător de teatru.

Aş vrea să mai insist asupra unei idei la care ţin mult : fiecare spectacol, după părerea mea, trebuie să exprime în spirit contemporan conţinutul unei opere, şi prin aceasta *stilul* operei respective, stilul autorului.

Mijloacele proprii de expresie ale regizorului — stilul său — nu pot contraveni *naturii* textului, şi nici nu cred că e bine ca în spectacol să precumpănească stilul unui regizor în dauna stilului dramaturgului. Dacă fiecare spectacol nou va reprezenta numai stilul regizorului — ceea ce se întîmplă adesea în teatrul nostru —, atunci în cîţiva ani vom putea vedea 20 de piese diferite jucate în acelaşi fel. Nu ajungem aşa la o uniformitate stilistică îngrozitoare ? Nu riscăm să-l vedem doar pe regizorul talentat, pe Esrig, sau Moisescu, sau alţii, acolo unde ar trebui să-i cunoaştem pe Shakespeare, Albee, Dürrenmatt, Caragiale ? Şi aceasta nu înseamnă să ajungem, altfel decît prin dogmatism, tot la o sărăcire a faptului scenic, tot la monotonie ?

◆ OCTAVIAN COTESCU

Aş putea să spun că, pentru mine, ca pentru orice actor care joacă astăzi, regizor este acela care-l invită pe interpret să colaboreze, să participe la elaborarea spectacolului, să pătrundă activ în complexitatea ideilor şi substanţa vieţii însufleţite pe scenă. Colaborarea cu Pintilie a contribuit la construirea unor trepte solide în evoluţia mea ca actor. Din acest punct de vedere sînt de acord cu orientarea generală a mişcării tinere din regia noastră, poate chiar cu unele teribilisme ale lui Dinu Cernescu, în măsura în care acestea îl ajută să devină matur. Dar nu pot fi de acord cu regizorul care face din colaboratorii săi marionete, executanţi mecanici. Spectacolul trebuie să fie rezultatul însuşirii totale de către actori a tuturor ideilor pe care regizorul vrea să le comunice spectatorului. Întotdeauna, montările care ne-au plăcut au avut la bază realizarea acestei osmoze, şi întotdeauna cînd, urmărind o interpretare, o apreciem dincolo de calităţile individuale ale actorului X sau Y, bogăţia, omogenitatea şi chiar spontaneitatea jocului constituie rezultatul suprapunerii rodnice a eforturilor mai multor creatori. Cred că în teatrele noastre mai sînt multe de făcut, şi din partea regizorilor, şi din partea actorilor ; cred că trebuie să mai lucrăm pentru a obţine o adevărată unitate artistică.

◆ GYÖRGY HARAG

Se întîmpla acum 10—15 ani să deplîngem, la fiecare întîlnire colectivă a oamenilor de teatru, lipsurile regiei româneşti. Astăzi, sîntem, dimpotrivă, răsfăţaţi de mulţimea actelor regizorale pasionante şi curajoase. Să vorbim, de pildă, despre spectacolul *Troilus şi Cresida.* Am citit şi am auzit spunîndu-se că ceea ce se vede pe scena Teatrului de Comedie „nu e Shakespeare", că aici nu se joacă în stil shakespearean, şi aşa mai departe. Toate pretenţiile de acest fel exprimă de fapt un punct de vedere din secolul trecut. Vă amintiţi, probabil, că în secolul trecut, întreaga operă a lui Shakespeare a fost supusă unei reformulări ; atunci au fost împărţite piesele în acte şi tablouri şi tot atunci s-a creat şi un stil de interpretare, fundamental deosebit de modalitatea iniţială de joc a spectacolului Shakespeare. Tradiţiile la care sîntem atît de frecvent trimişi sînt, de fapt, aceste tradiţii ale secolului al XIX-lea şi nu tradiţia autentică a jocului shakespearean. Ce a făcut de fapt Peter Brook cu *Hamlet, Titus Andronicus, Regele Lear,* dacă nu, în primul rînd, să rupă cu tradiţiile secolului al XIX-lea ? *Troilus şi Cresida* este, în acest sens, mai fidel spectacolului shakespearean decît majoritatea montărilor la care am asistat. Nu de mult am citit o lucrare foarte interesantă a lui Cehov, care scria cu multă amărăciune că Stanislavski a creat spectacole foarte bune cu piesele lui, dar în alt spirit decît cel în care piesele fuseseră scrise. Cehov mărturiseşte că el a scris comedii amare, la care ar fi dorit ca publicul să rîdă mult şi că, în locul acestor comedii, a văzut pe scenă nişte drame de factură lirică. Cred că toată lumea s-ar revolta dacă ar asista la un spectacol cehovian în care interpretarea să nu fie semănată cu foarte multe pauze şi la care publicul să rîdă cu poftă. S-ar spune atunci : „nu e cehovian", aşa cum au spus mulţi despre *Opera de trei parale,* montată de Ciulei, că nu e un spectacol brechtian. În asemenea atitudini se manifestă inerţiile şi rezistenţele unor deprinderi vechi. Mie mi se pare, de pildă, că *Opera de trei parale,* la Teatrul „Bulandra", este cel mai brechtian spectacol pe care l-am văzut — un spectacol care împinge poate şi mai departe decît unele montări de la Berliner Ensemble generalizarea, îndrăzneşte foarte mult în explorarea esenţei operei lui Brecht

◆ HORIA LOVINESCU

Spectacolele slabe nu atrag atenţia, iar spectacolele pe care refuz să le admit, pentru că nu-mi convin ca formulă teatrală, nu sînt dăunătoare din punct de vedere artistic, şi ca atare le găsesc utile. În regie, e vorba de o diversitate care nu poate decît să ne fie de folos. Nu sînt deloc de acord, de pildă, cu felul în care s-a jucat *Cîntăreaţa cheală* la Teatrul Mic, dar găsesc că e foarte bine că acest spectacol a văzut lumina rampei. Şi, în acelaşi timp, apreciez montarea Caragiale, din aceeaşi reprezentaţie, ca una din cele mai interesante ale stagiunii.

◆ VALENTIN SILVESTRU

Regizorii continuă să aibă o funcţie foarte afirmată în teatrul nostru (uneori excesiv afirmată), fapt pozitiv în esenţă şi verificat de dezvoltarea practicii. Gîndirea temeinică, gustul pentru nou, puterea de muncă, atenţia deosebită faţă de public, apetenţa pentru cultură sînt caracteristici ale multor personalităţi regizorale — în orice caz ale celor ce impun direcţia principală a mişcării către contemporaneitate în conţinut şi stil. Problemele metodei de creaţie, ale organizării procesului de creaţie în raport cu datele mai noi ale multor ştiinţe, în primul rînd estetica, psihologia, sociologia, sînt abordate încă timid. Dramaturgia contemporană ridică şi unele obstacole noi în calea interpretării actoriceşti tradiţionale, care se cer examinate tot din perspectivă regizorală. E de răspuns la întrebări insolite cu privire la ceea ce teoria modernă numeşte „locul teatral", mai ales dacă ne gîndim că sporul natural de public, precum şi cel datorat dezvoltării culturii artistice, de asemenea, evoluţia dramaturgiei şi alţi factori, printre care nevoia socială, mereu crescîndă, de artă a spectacolului, vor obliga la reprezentaţii în cadru natural, la ceremonii teatrale de amploare. Centrul naţional francez de cercetări ştiinţifice, împreună cu Consiliul britanic şi o fundaţie americană au organizat o amplă dezbatere internaţională în această chestiune şi au editat o vastă culegere de studii asupra „Locului teatral în societatea modernă" (Paris, 1963), reunind opinii ale unor regizori, directori, psihologi, arhitecţi, tehnicieni, exprimînd, în consens, preocuparea pentru satisfacerea necesităţilor viitoare ale teatrului. O grijă asemănătoare pentru teatrul de mase se manifestă în Italia, pentru scenotehnică perfecţionată — în Cehoslovacia ş.a.m.d.

Posibilităţile mereu mai largi ale regizorilor de a călători şi studia, precum şi contactele pe care le au în ţară cu trupe străine excelente se fructifică totuşi mai anevoie decît era de presupus. Nu există, deocamdată, în teatrele cu mai mulţi regizori, acel factor comun în acţiunea de structurare a trupei şi de orientare a activităţii scenice, care ar putea fi numit responsabilitate regizorală colectivă. Un număr de regizori netalentaţi, care n-au făcut de opt-zece ani încoace nici un spectacol deasupra mediocrului, continuă să deţină cheia şi lăcata în unele instituţii de spectacole. Cînd va ieşi din Institut noua promoţie de regizori, se va putea discuta concret şi acest aspect, căci absenţa regizorală prelungită poate nărui o clădire artistică, oricîtă bunăvoinţă şi conştiinciozitate i-ar propti zidurile.

◆ CRIN TEODORESCU

Şi pe mine mă preocupă în mod continuu problema noului în arta teatrală. Simt — ca o necesitate autentică şi nu ca îmbierile unei mode de sezon — că astăzi viaţa ne pune în mod obiectiv, între alte exigenţe de înnoire, şi problema înnoirii mijloacelor teatrale, a mijloacelor actoriceşti. Teatrul are dreptul — în lupta cu filmul, cu televiziunea etc. — să-şi înlocuiască armele tocite cu arme eficiente, capabile să răspundă sensibilităţii (nu statice, ci mobile, în continuă schimbare) a epocii.

Simt pe undeva că psihologismul (cu care poate am păcătuit), ca şi micul adevăr banal neorealist sînt insuficiente. Reîntoarcerea la tonul romantic, la patetismul declamat e, evident, imposibilă.

Pe de altă parte, soluţiile de grotesc, oferite de unii din colegii mei (pentru ale căror căutări novatoare, pasionate şi cinstite, am cea mai înaltă stimă), personal nu mă satisfac. Sînt foarte receptiv la operaţia de deromantizare, de demistificare şi demitificare, proprie artei acestui secol, dar procedeele actoriceşti folosite în acest scop rămîn uneori exterioare şi nu sînt întotdeauna noi. Ba uneori mi se pare chiar că se reintroduc pe poarta „noului", procedee vechi şi încă din cele facile, de care abia ne felicitasem că am scăpat.

Doresc să fiu înţeles exact, că vorbesc adică nu de pe poziţia unui „Sandu Napoilă estetic", pentru care tot ce nu e „aşa cum am apucat" sau „aşa cum am făcut eu" îl sperie. Ci, de pe poziţia unuia care a iubit şi iubeşte sincer inovaţia, şi de aceea o doreşte ferită de facilităţi, de vulgarizare, de lipsă de exigenţă. De altfel, cred că aceste căutări novatoare trebuie apreciate de la caz la caz şi în raport cu textul la care se aplică ; trebuie bine analizate ce aduc efectiv nou şi pozitiv. Nicidecum nu trebuie considerate global şi respinse în bloc, poziţie pe care, categoric, nu o împărtăşesc. Orice formulă de spectacol trebuie judecată în raport cu sensul lăuntric al piesei, cu mesajul ei, şi orice procedeu folosit trebuie apreciat în măsura în care conferă *forţă de vehiculare* mesajului. Orice simplificare a problemei, într-un sens sau într-altul, e primejdioasă.

De altfel, căile grotescului, fie el şi de tip „nou", nu sînt singurele posibilităţi de soluţie, şi sper că nici cei care le promovează nu au intenţionat niciodată a le fetişiza.

Personal, optez pentru alte formule. Recent, critica a definit ultimul meu spectacol ca stînd sub semnul unui „realism poetic". În toate spectacolele pe care le-am izbutit, am urmărit — din ce în ce mai aproape — configurarea unui limbaj teatral propriu. De la îndepărtatele *Pescăruşul, Micii burghezi* şi pînă la recentele *Steaua polară* şi *Vară şi fum* s-ar putea urmări continuarea aceleiaşi strădanii.

Noul pe care-l urmăresc (evident, adecvat pe texte, sau căutînd texte adecvate) este obţinerea unui limbaj teatral despuiat de exhibiţionism exterior, cît şi de banalul cotidian (pitoresc, naturalist sau mica veridicitate neorealistă), axat pe realizarea unei continue *tensiuni în conştiinţă* a actorilor, cu reducerea la minimum a accesoriilor exterioare şi chiar a mişcării fizice.

Tensiune în simplitate s-ar putea numi noul după care alerg. Nu numai că nu mă interesează mizanscenele excentrice, dar, pe cît e posibil, caut să reduc la minimum mişcarea exterioară (chiar şi cea vocală) şi să reuşesc a ţine publicul într-o continuă încordare, numai prin încordarea psihică a actorilor, prin dinamica interioară a jocului scenic. (Realizări parţiale am obţinut ; spectacolul cu *Jocul ielelor*, în pregătire la Teatrul Mic, urmăreşte conştient acest obiectiv.) *A găsi o expresivitate maximă tensiunii în conştiinţă,* aceasta e sarcina pe care mi-o propun, şi în această direcţie aş dori să contribui la îmbogăţirea limbajului teatral. Dar, fireşte, şi aici fără fetişizări şi dogmatizări.

6. SCENOGRAFIA

◆ DINA COCEA

În ceea ce priveşte scenografia, mă întreb de foarte multe ori dacă nu cumva însăşi viziunea plastică a unui spectacol sau a altuia determină o abatere de la stil. Decorul în sine sugerează de foarte multe ori ideea, determină concepţia regizorală, o deformează chiar în acest sens. Cred că ar trebui să medităm mai mult asupra răspunderii scenografului pentru întregul spectacol.

◆ OCTAVIAN COTESCU

Cel mai frumos decor pe care l-am văzut în stagiune este acela al lui Ciulei şi Oroveanu pentru *Opera de trei parale,* un decor cu totul deosebit ca forţă dramatică şi putere de expresivitate, şi care funcţiona întocmai ca jocul unui mare actor.

◆ ADRIANA LEONESCU

În toate discuţiile care au precedat deschiderea Congresului, ca şi în proiectele de Directive, un punct central de interes l-au constituit tehnologia modernă, ridicarea bazei tehnice a muncii la nivelul cel mai înalt al cuceririlor ştiinţei şi tehnicii moderne. Mi se pare nu numai util, dar absolut necesar să dezbatem această problemă şi în teatru, pentru că aici eforturile cele mai îndrăzneţe şi visurile cele mai frumoase întîmpină rezistenţa unor condiţii tehnice vechi, cu totul depăşite. Nu este numai o problemă a noastră, a teatrului românesc. Marile transformări pe care le trăieşte arta spectacolului în toată lumea au produs schimbări radicale în tehnica scenelor de pretutindeni. În unele ţări oamenii de teatru au izbutit să se adapteze noilor cerinţe — de pildă, Cehoslovacia posedă un formidabil compartiment tehnico-industrial în teatru; în altele însă, chiar dintre țările cu străveche cultură teatrală, cum este Franța, procesul modernizării tehnico-industriale a spectacolului este încă destul de lent. Nu avem de ce să așteptăm ca răspunsurile la dificultățile pe care le întîmpinăm să vină de aiurea, cu atît mai mult cu cît teatrele românești — atît de numeroase și atît de active — pun tehnicii nenumărate întrebări, care, deocamdată, sînt greu de soluționat. Mă refer, în special, la întrebuințarea pe scară largă a unor materiale noi, textile și plastice, în realizarea decorurilor, în croitorie, tapițerie — materiale prelucrate cu soluții speciale și tratate cu ajutorul unor mașini moderne, în așa fel încît să aibă o durabilitate infinit superioară materialelor obișnuite și să capete un aspect mult mai scenic. De asemenea, mă refer la utilarea scenelor cu aparate optice de specialitate (mereu m-am lovit în spectacolele pe care le-am lucrat, de lipsa acestor aparate de proiecție și iluminare) și, în general, la întregul echipament tehnic al scenei — turnante, culisante, trape. De foarte multe ori, ne vedem în situația de a realiza o modificare tehnică sau alta, în cadrul lucrărilor pentru un decor. În mod firesc însă, scenele ar trebui să fie pregătite pentru satisfacerea oricăror cerințe ale unei concepții scenografice moderne. Este, desigur, o problemă de perspectivă, care va fi rezolvată într-un timp destul de îndelungat, această problemă a modernizării tuturor scenelor românești, în așa fel încît între scenele mari și scenele mici să nu existe diferențe care să condamne teatrele din orașele de provincie la o sărăcie expresivă umilitoare.

Am fost, în cursul stagiunii acesteia, în R.D.G., unde am putut studia o adevărată industrie destinată teatrului. M-am bucurat gîndindu-mă că la noi, cu o tehnică de scenă mai puțin dezvoltată, scenografii și regizorii au avut fantezia și priceperea de a improviza mijloacele care lipsesc și au reușit de multe ori să urce pe treptele unei înalte calități artistice, demonstrîndu-se poeți și în tehnică. Soluția practicată în teatrele germane — aceea a unor combinate tehnice, care servesc la fel toate teatrele — nu mi se pare cea mai fericită, pentru că dă naștere la o standardizare a actului scenografic, uniformizîndu-l. Asta nu înseamnă că, prin înființarea unor institute speciale, care ar studia noile materiale și mecanisme de scenă, prin reutilarea atelierelor teatrale, prin recalificarea tehnicienilor, nu am putea să realizăm mult mai mult, evitînd primejdia unei producții de serie, stereotipe, și creînd, dimpotrivă, o tehnică suplă, multilaterală, aptă să dea naștere miracolului scenic, în stare să susțină mari desfășurări de fantezie poetică.

Ar fi, desigur, absurd să ne închipuim că toate dezideratele care există în acest domeniu se pot realiza imediat și în toate teatrele. Este vorba de mari prefaceri chiar în construcția clădirii teatrale, chiar în structura tehnică a fiecărei scene. Dar aceste modificări se cer studiate, cercetate, pentru ca atunci cînd vom intra în acțiune să aplicăm sigur soluțiile cele mai bune, lucrînd la nivelul ultimelor realizări din tehnica mondială. Este necesar să planificăm această modernizare tehnică a teatrului, să creăm organismele de lucru în stare să studieze, concret și sistematic, procesul de înnoire a tuturor teatrelor din țară.

În aceeași ordine de idei, mergînd deci tot în sensul noilor sarcini pe care dezvoltarea vieții noastre le impune în orice domeniu de activitate, mi se pare necesar să începem să ne preocupăm de nivelul profesional al personalului tehnic din teatre. Teatrul contemporan cere tehnicienilor săi o calificare specială și deloc mecanică. Nu este vorba numai de cunoașterea noilor utilaje și de o disciplină impecabilă în stăpînirea diferitelor procedee tehnice, ci, cred, și de un antrenament special al inteligenței și sensibilității, care să îngăduie tehnicianului să ia parte în mod creator la actul teatral.

Iată deci o problemă de primă și copleșitoare importanță care ne stă în față. Dacă vrem să răspundem chemărilor partidului, dacă vrem să ne integrăm în procesul grandios de înnoire pe care îl trăiește țara întreagă, trebuie să începem să ne gîndim la o nouă tehnică de teatru; nu numai să visăm, dar să studiem, să planificăm, să proiectăm.

◆ CRIN TEODORESCU

Fenomenul de înnoire a artei spectacolului a început la noi cu elementul scenografiei (Toni Gheorghiu și ceilalți). Atunci, cu 7—8 ani în urmă, scenografia devansase regia (și pentru că aceasta rămăsese pe loc, devenind un fel de „ancilla skenographiae"). Acum, regia, prin prezența masivă a noii generații, prin maturizarea celor anterioare, a recuperat pașii pierduți și se află la locul său firesc. E cazul ca și scenografia să-și reia locul firesc, care e totuși de... ancilla regiae: slujitoarea discursului regizoral.

7. PROBLEME DE ARTĂ A ACTORULUI

◆ DINA COCEA

Actorii noştri parcurg acum un proces de amplificare a conştiinţei profesionale. Li se cere să nu se mulţumească doar cu ceea ce sînt, doar cu farmecul şi cu înzestrarea lor nativă. Un exemplu de conştiinţă profesională nouă este, de pildă, Dinică. Noi ştim cum a intrat el în şcoală, ce ţeapăn era, cît a trebuit să lucreze pentru ca să poată merge mai departe. Dar nu toţi actorii, de toate vîrstele, sînt dispuşi la un asemenea efort. De pildă, Dunea pare destul de satisfăcut cu sine însuşi, deşi nici condiţia lui fizică, nici dicţiunea nu sînt pe măsura talentului lui. De altfel, în ceea ce priveşte expresia corporală şi vocală defectuoasă, s-ar putea da multe exemple... În Institut s-au făcut lucruri foarte bune, dar trebuie să recunoaştem că mai sînt încă multe de făcut. Numeroşi absolvenţi pleacă din şcoală cu defecte, chiar în ceea ce priveşte studiul lor de bază; cei mai mulţi nu sînt destul de antrenaţi în ceea ce priveşte expresivitatea plastică, ţinuta, valorificarea costumelor etc. Este încă o problemă de studiat.

◆ OCTAVIAN COTESCU

Îl admir foarte mult pe Esrig pentru ceea ce izbuteşte el să creeze în jurul său, ca preocupare şi efort de desăvîrşire a actorului. Întotdeauna îl voi stima pentru metodele sale de lucru, pentru tenacitatea cu care transformă materialul actoricesc, îl înnobilează. S-ar putea întîmpla ca el să pună în scenă un spectacol în care să nu reuşească, sau cu a cărui concepţie să nu fiu de acord. S-ar putea întîmpla ca, uneori, eforturile sale să nu mă convingă, atunci cînd antrenamentul apare pe scenă doar ca antrenament, nu ca rezultat topit în sensul de ansamblu, nu ca senzaţie de viaţă, idee trăită. Cu toate acestea, în timp şi de la montare la montare, Esrig depune o muncă deosebit de importantă pentru omogenizarea unei echipe de calitate superioară.

Din cîştigurile acestei stagiuni cred că trebuie să cităm tocmai acele spectacole care au izbutit să apropie actori de înzestrări deosebite şi să creeze, cu ajutorul lor, sentimentul unităţii, al interpretării organice şi armonioase de colectiv. Mă gîndesc în primul rînd la *Troilus şi Cresida,* la *Clipe de viaţă* şi la spectacolul Caragiale-Ionescu de la Teatrul Mic, reprezentaţii în care este clar că punctul de vedere al regizorului a fost însuşit de interpreţi, a cîştigat adeziunea lor, a devenit pe scenă un fapt viu, puternic, trăit colectiv. În felul acesta, ceea ce a solicitat regizorul actorilor s-a realizat nu numai ca succes al unui spectacol izolat, dar şi ca treaptă importantă în dezvoltarea unui colectiv de factură nouă.

◆ GYÖRGY HARAG

Vedem prea rar, în ultima vreme, actori mari în roluri mari. Or, teatru nu există fără măiestrie actoricească, iar tinerii, oricît de înzestraţi, nu au încă greutatea, densitatea de joc, bogăţia sufletească şi forţa expresivă a actorului în plină maturitate. În ceea ce-i priveşte pe tineri, sînt trei probleme de rezolvat. Prima este aceea a deficienţelor tehnice. Mulţi părăsesc Institutul cu grave greşeli de dicţiune — precipitare în debitarea replicii, pronunţie nazalizată, stridenţe vocale — şi fără să cunoască şi să ştie să folosească puterea expresivă a corpului şi a mişcărilor sale. Se pare că aceste materii de bază — vorbirea şi mişcarea — nu se predau, deocamdată, cu seriozitatea ştiinţifică şi severitatea pe care le reclamă teatrul contemporan. Regizorii nu au timp, în scurta perioadă de pregătire a unor spectacole, să corecteze lipsurile actorilor, şi aşa se face că aceştia continuă să-şi poarte deficienţele din spectacol în spectacol.

A doua problemă este aceea a nivelului intelectual. Interpretarea pieselor contemporane, ca şi tratarea modernă a repertoriului clasic apelează din ce în ce mai mult la inteligenţa şi cultura actorilor. În unele teatre din Bucureşti s-a creat climatul favorabil unei asemenea dezvoltări a actorului. Nu cunosc bine stilul de lucru din toate teatrele, dar cred că Liviu Ciulei sau Radu Beligan sînt foarte exigenţi cu actorii din trupele pe care le conduc. În schimb, în alte teatre din Capitală şi din provincie, actorii tineri, mai ales cei răsfăţaţi cu roluri şi succese, se lenevesc ; ei nu sînt destul de îndemnaţi spre o sistematică autocultivare. În cîţiva ani, ei devin mic-burghezi provinciali — repet, acest fenomen se poate foarte bine petrece şi în multe teatre bucureştene.

A treia problemă care trebuie serios discutată este aceea a disciplinei. Tinerii actori abuzează de indulgenţa exagerată a legilor teatrale. Sînt frecvente cazurile în care ei refuză roluri, întîrzie sau lipsesc de la repetiţii şi chiar de la spectacole. Stînd de vorbă cu actori tineri, i-am auzit nu o dată spunînd că, la Institut, ar fi refuzat un rol care nu le convenea. Faptul mi se pare cel puţin ciudat, în orice caz neconform cu ţinuta obligatorie a profesiei. Cred că mai sînt multe de făcut în ceea ce priveşte educarea disciplinată a actorului, înţelegînd prin disciplină nu doar respectarea normelor reglementare de muncă, ci întreaga disciplină artistică interioară, disciplină a spectacolului, care, ştim cu toţii, lasă de atîtea ori de dorit.

◆ HORIA LOVINESCU

Nu vreau să fac observaţii prea categorice, dar aş putea să afirm că 80% din actorii bucureşteni, cel puţin, nu au pregătirea pe care o reclamă stadiul actual al teatrului nostru. Am făcut în sensul acesta o experienţă la Teatrul „Nottara". În piesa mea, *Omul care şi-a pierdut omenia*, în scenă trebuie să fie prezenţi foarte mulţi actori. Primul lucru pe care a trebuit să-l cîştigăm a fost să-l convingem pe actorul deprins să fie vedetă şi să interpreteze partituri de mare întindere, că acceptarea unor apariţii mai scurte nu înseamnă deloc un pas înapoi. Faptul are implicaţii, şi profesionale, şi morale. Rezistenţa pe care am întîmpinat-o a fost serioasă, mai ales pentru că interpreţii erau convinşi că totul se poate rezolva prin figuraţia adusă cu 3—4 zile înainte de premieră, că nu este nevoie nici măcar de actori cu o calificare minimă pentru această muncă. Dar, după ce am început repetiţiile — abia atunci —, actorii şi-au dat seama că nu au condiţia fizică necesară pentru a executa ceea ce înainte li se părea neglijabil şi sub demnitatea lor. A început drama transpiraţiei. După ce interpreţii au cîştigat oarecare antrenament în această privinţă, am intrat într-o altă etapă. Dîndu-şi seama că asemenea roluri „secundare" nu sînt deloc uşoare şi familiarizîndu-se cu mişcarea compusă de Stere Popescu, interpreţii au început să înţeleagă că mişcarea trebuie împlinită prin trăire, că toată personalitatea lor trebuie să contribuie la însufleţirea schemelor dinamice din spectacol. Acum, unii dintre aceşti actori îşi dau seama că fac un lucru foarte interesant — deşi, bineînţeles, tot mai înjură. Consecinţa supremă a acestei experienţe nu este încă nici convingerea fermă şi definitivă a necesităţii antrenamentului, nici formarea unei condiţii tehnice superioare (am făcut, deocamdată, prea puţin pentru asta), dar e începutul unui drum al înţelegerii, care conduce de la satisfacţia izolată, tradiţională a actorului, la mulţumirea născută din viaţa teatrului în întregul său. De aceea, mi se pare util ca directorii de teatru să găsească piese care pun practic interpreţii în faţa unor noi probleme de joc. O nouă conştiinţă profesională a actorului nu se poate forma numai în timpul unor cursuri, deşi rezultatele acestora nu sînt deloc neglijabile. Avem în faţă o muncă de lungă durată şi care, desigur, va avea şi victimele ei.

◆ CRIN TEODORESCU

Toate deziderateIe expuse la punctul regie nu pot trăi decît prin actori, sînt condiționate de calitatea actorilor. Astăzi, problema înnoirii în teatru a devansat etapa mijloacelor exterioare (scenografie, stilizări, excentricități etc.) și a ajuns să se pună în miezul ei : în arta actorului. Acest lucru e legat de constatarea următoare.

Ceea ce caracterizează astăzi capitolul „artă actoricească" este trecerea greutății specifice în acoperirea repertoriului pe umerii noii generații de actori. Și la București, ca și la Iași, alături de venerabilii truditori ai scenei, o mare parte a „greului" o duc „numele noi". Succesele sînt masive, cu cele mai optimiste perspective.

Cu toate succesele obținute, dorim însă mai mult. Trebuie să ducem o activitate susținută, sistematică, pentru o înaltă *profesionalitate* a actorilor, pentru înlăturarea urmelor diletantismului, cît și ale profesionalismului de proastă calitate. Socotesc că actorul lipsit de capacitatea unei mari *plasticități psihice* (care nu poate ieși din psihologia proprie) rămîne încă tributar diletantismului.

Preocupările de dicțiune și mișcare constituie niște exigențe ad-liminem, strict necesare, dar la pragul de jos. Dezvoltarea *plasticității interioare* rămîne, după mine, preocuparea principală a muncii regizorilor cu actorii, și aici mai avem multe de făcut. Pe de altă parte, mai avem de luptat și cu falsul, cu prostul profesionalism, cu meseria de proastă calitate : retorismul, tonul declamator, emfaza, patosul gol, umflarea (și afectarea) emoțională, sentimentalismul și dulcegăria, tot felul de falsuri și stridențe, tot felul de expresii neorganice, facile, de prost-gust. Trebuie continuată opera de curățire a zgurei de pe filonul prețios al metalului sufletesc al actorului, trebuie să continuăm a-i pretinde sunetul pur al vibrației sale interioare. În același timp, trebuie să continuăm a-i cere o participare din ce în ce mai analitică, mai lucidă, la viața pe care o are de reprezentat (sau retrăit) pe scenă, trebuie să-l obișnuim a cîntări (și chiar a-și determina) structura sentimentelor pe care le înfățișează (sau le trăiește) în fața spectatorilor.

Arta timpului nostru este o artă a semnificațiilor, dominată de confruntarea idee-viață și viață-idee. Din ce în ce mai mult, și în teatru, intriga exterioară, faptele, loviturile sînt covîrșite de analiza semnificațiilor, a reacțiilor pe care aceste fapte le produc în conștiința oamenilor. De noi depinde ca noua generație de actori să fie capabilă a răspunde acestor exigențe.

Și dacă toate aceste năzuințe le vom realiza pe textele autorilor noștri, dezbătînd problemele noastre, vom avea și satisfacția de a răspunde unei îndatoriri cetățenești.

8. CRITICA TEATRALĂ

◆ DINA COCEA

N-aș putea să spun că ceea ce se scrie în presă constituie întotdeauna pentru noi un ajutor, un sprijin. În nici un caz, critica de teatru nu este încă, pe toată suprafața sa, un îndrumător consecvent al vieții teatrale. Poate că vina cea mai mare a criticii este tocmai aceea că, de cele mai multe ori, cronicarii nu știu să păstreze o anumită distanță între ei și faptul recenzat. Ei se ambalează subiectiv în a nega totul sau a accepta totul, și așa se întîmplă că operația de analiză este falsificată de această pornire pătimașă. Și tendința de a da verdicte constituie un aspect negativ în munca criticilor. În stadiul actual de dezvoltare al culturii noastre, stadiu în care, cum s-a subliniat la întîlnirea conducerii de partid cu oamenii de cultură și artă, critica este chemată să îndeplinească un rol deosebit de important, această pătimașă și subiectivă alunecare a cronicarului într-o direcție sau în alta nu poate să ne fie de folos. Oamenii de teatru caută, încearcă, experimentează ; cine poate să dea un verdict, în fața unui fenomen artistic atît de divers și de mobil ?! Critica „de atitudine" ar trebui depășită în favoarea analizei amănunțite și lucide, în favoarea unei critici de studiu, de reală investigare a faptului scenic. În privința asta, un handicap important îl constituie și formația, mai mult literară decît teatrală, a celor care scriu despre teatru.

◆ GYÖRGY HARAG

Mă bucur mult că în ultima vreme apar cronici care expun puncte de vedere contradictorii în analiza unui spectacol. Mişcarea noastră teatrală promite să devină astfel şi mai vie. Cred însă că, de multe ori, cronicarii din Bucureşti menajează unele spectacole şi unele personalităţi care, prin funcţia sau prestanţa lor artistică, impun prudenţă. O asemenea atitudine mi se pare neprincipială şi nepartinică. Cu totul nesatisfăcătoare este cronica provincială, prezentarea care apare în ziarele şi revistele din diferite oraşe. De cele mai multe ori, aceste cronici sînt scrise de oameni incompetenţi sau care n-au gust. Nu o dată s-a întîmplat, chiar într-un oraş mare cum este Clujul, să apară, în publicaţiile de limbă maghiară, aprecieri cu totul eronate, în legătură cu un spectacol sau altul, elogii la adresa unor montări fără merite, de pildă. Majoritatea cronicarilor din provincie sînt, după părerea mea, nepregătiţi pentru a-şi face meseria. Problema se dovedeşte deosebit de importantă, mai ales în lumina ultimelor îndrumări date de partid, care subliniază necesitatea unei cronici combative şi foarte competente, atrag atenţia asupra rolului deosebit de important pe care teoria şi critica trebuie să-l joace în opera de educaţie estetică. Dacă ţinem seama de accesibilitatea şi larga circulaţie a ziarelor şi revistelor regionale sau raionale, citite la un nivel la care multe din faptele de artă şi dezbaterile oglindite de presa centrală răzbat mai rar, atunci sîntem datori să acordăm mult mai multă atenţie calităţii comentariilor de artă care apar în provincie, tocmai pentru că aceste comentarii pot să îndeplinească funcţii deosebit de importante în propagarea în mase a ideilor noi, socialiste.

◆ HORIA LOVINESCU

Refuzul creatorului de a-l asculta pe critic este absurd, ridicol şi nociv dacă, realmente, critica este principială, adîncă, creatoare şi competentă. Cred că toate conflictele minore şi fără consecinţe pe planul vieţii intelectuale s-ar putea evita, dacă la noi criticii ar lucra mai mult în teatre. Nu mă gîndesc numai la prezenţa cronicarului la repetiţii, deşi o asemenea modalitate de lucru ne-ar folosi tuturor. Vreau să vorbesc despre atragerea criticului în viaţa teatrului, despre rolul pe care poate să-l joace el în determinarea unui stil şi a unei ţinute a colectivului teatral, despre afinităţile şi înclinaţiile comune creatorului şi teoreticianului, care se pot conjuga rodnic în acest fel. O asemenea legătură va adînci competenţa cronicarului şi va elimina în acelaşi timp ceea ce este supărător astăzi în critică: impresia de pontifiere — bazată pe o judecată superficială şi o informaţie pripită.

◆ VALENTIN SILVESTRU

Nu pot aprecia rezultatele muncii cronicarilor, căci vrînd-nevrînd ar trebui să apreciez şi munca mea, şi n-am aici tăria de cuget s-o fac. Dar, judecînd după numărul acestor cronicari, după studiile, articolele, cronicile, notele din ce în ce mai frecvente în toate publicaţiile, după consecvenţa cu care îşi exercită profesia cei mai mulţi dintre ei, în Capitală şi în unele regiuni — şi cei mai mulţi sînt critici care s-au format şi se dezvoltă în presa acestor ani —, judecînd, în sfîrşit, după apariţia primei cărţi de critică teatrală (nicăieri recenzată pînă acum) şi pe care n-o socotesc „depăşită" nici înainte, nici ulterior ivirii ei pe lume, şi după alte volume de teatru, contribuţii ale criticilor în dezbaterile din ţară şi de peste hotare, pot afirma că această critică teatrală există şi că, dacă în teatrul românesc sînt rezultate bune — şi sînt — ea, critica, nu poate fi declarată complet iresponsabilă pentru aceste rezultate. Îşi are şi ea partea de contribuţie, adusă de oameni care-şi cheltuiesc cele mai bune ceasuri ale vieţii participînd la viaţa teatrală, comentînd-o, greşind poate adesea faţă de ea, dar dăruindu-i-se într-un fel sau altul. Iar dacă şi-a realizat această contribuţie în somn sau tîrîndu-se, mereu nevolnică şi parazitară, în coada mişcării teatrale, încurcînd locul şi aducînd numai neplăceri, rămîne să se constate separat. Sau, cu formula elegantă, atît de frecventată de artişti, în caietele-program, cînd se adresează spectatorilor: „Aceasta rămîne s-o judecaţi dumneavoastră, dragi..." Sînt însă de părere, încă o dată, că o dezbatere asupra sarcinilor neîmplinite ale criticii, privind analiza spectacolului, dezvoltarea teoriei prin generalizarea experienţei din ultimii ani, exprimarea autorizată a unui punct de vedere românesc în problematica teatrală internaţională, criteriile artistice şi ideologice în judecata critică, formaţia etică şi profesională a criticilor tineri, este indispensabilă. Rămîne s-o angajăm noi înşine — deşi nu singuri — poate chiar în paginile acestei reviste, totdeauna generoasă cu spaţiul atunci cînd e vorba de controverse.

Şi aici va fi nevoie, cred, de spaţiu.

DIN SPECTACOLELE DECADEI

Teatrul Naţional din Craiova

OTHELLO

de W. SHAKESPEARE

Eva Pătrăşcanu (Desdemona) şi
Vasile Cosma (Othello)

Înainte de toate, spectacolul craiovean cu *Othello* este o montare matură, chibzuită, care-şi propune să ofere spectatorilor drama maurului venețian într-o variantă scenică eliberată de prejudecăţi şi dogme — atestate şi tradiţionalizate de felurite interpretări, din felurite epoci, în felurite din cele să le zicem doar şapte arte. Pe scena Naţionalului oltean, *Othello* demistifică hotărît cîteva false interpretări : eroarea sinonimiei dintre maur şi gelozie, acea gelozie patologică, care, în unele viziuni de spectacol, transforma omul în brută, în sălbăticiune ; reacţionarele speculaţii rasiste, care în istoria spectacolului scenic mondial au fost lăsate să planeze, nu o dată, asupra deznodămîntului tragic al Desdemonei ; concluziile freudiste, accentuat psihologiste, ale unor montări. Tragedia bunei-credinţe înşelate, căreia textul shakespearean îi conferă adîncimi filozofice şi adevăruri umane proprii capodoperelor, se conturează astfel plenar în viziunea de spectacol a realizatorilor craioveni, viziune ferită de vulgarizări şi anacronisme. Poate că „aliajul 65" al montării lui Călin Florian nu se întrevede decît pe alocuri ; dar spectacolul constituie, fără nici un echivoc, o dovadă de maturitate creatoare a colectivului, recomandînd aptitudinile acestuia pentru „marele repertoriu", pe care l-a abordat, parcă, prea prudent pînă acum, aşa cum alte Naţionale (cu trupe şi mai omogene, şi ne gîndim îndeosebi la cel bucureştean) au ezitat şi continuă să ezite în valorificarea scenică obligatorie (ca act de cultură) a monumentelor literaturii dramatice universale.

Ţinuta spectacolului craiovean a fost condiţionată, credem, mai ales de seriozitatea studiului, de documentaţia „pe text" întreprinsă de realizatori. Lăsînd deliberat la o parte investigaţia istorico-geografică a ambianţei — pe care şi Shakespeare, înregistrînd-o, a părăsit-o, încă din clipa inspiraţiei, în paginile lui Cinthio din *Hecatommithi* —, regizorul craiovean s-a aplecat cu precădere asupra semnificaţiilor fiecărui personaj în conflict, asupra mobilurilor acestora, spre a extrage, cît mai apropiată de dimensiunile originare, esenţa gîndirii shakespeareene. Liniile de forţă ale spectacolului craiovean se conturează cu limpezime, primul rezultat al solidei aplecări asupra textului fiind evidenţierea neezitantă, într-o lumină veridică şi uneori originală, a polilor conflictului.

Othello se conturează ca un suflet mare, generos, pur, care îşi pierde la un moment dat încrederea în om, în dragoste, în armonia vieţii. Othello n-a fost văzut de predecesori, totdeauna, astfel. Ne reamintim de interpretarea cinematografică a unui mare actor ca Bondarciuk, insuficient eliberată de aluviunile inerţiei. Sau, avem permanent în memorie imaginea, devenită „monedă forte", a acelui Othello de operă-harap, aidoma, adesea, ancorat în retorism. (În paranteză fie spus, mi se pare deosebit de semnificativ faptul că însuşi Verdi, pentru a se apropia de natura gîndirii shakespeareene, şi-a regenerat la o vîrstă foarte înaintată stilul componistic, eliberîndu-l de retorismul muzical caracteristic unor opere de tinereţe.) Concepţia despre Othello, aşa cum ne-o propune montarea craioveană, ni se pare corespunzătoare şi ea rezistă, neîndoios, trimiterilor la text. Să nu uităm : generalul maur era un om de stat stimat şi preţuit de Senatul venețian (care îl învesteşte cu misiunea de a salva Ciprul) pentru bravura, pentru hotărîrea şi energia lui, pentru multe alte calităţi, nu numai ale luptătorului destoinic. Furia răzbunării din gelozie — gelozia există, nu se poate face în nici un caz abstracţie de ea, dar mobilurile reale o explică satisfăcător şi, într-un fel, o justifică — potenţează efectul nociv al influenţei „prea cinstitului" talger cu două feţe, Iago.

Invenţie shakespeareană, Iago este desenat în spectacol cu atenţie desăvîrşită la respectarea adevăratei sale meniri — de motor duplicitar al conflictului. Nici Iago n-a fost văzut în trecut, totdeauna, într-o lumină suficient de revelatoare. S-au încetăţenit unele viziuni şablonarde ale personajului, insemnele trădătorului şi intrigantului fiind mefistofelic prezente în fiecare gest, în fiecare replică, în privirea „simbolică", în atitudinile „simbolice", în reacţiile „simbolice". Pe scena craioveană, Iago este ferit de denaturări. Cum s-ar putea explica veridic, altfel, încrederea lui Othello, prietenia Desdemonei — şi tragedia acestora ! —, preţuirea reală pe care toţi o acordă „prea-cinstitului Iago" pînă în clipa demascării ? Minte ageră şi vădind calităţi tactice şi strategice în ducerea la îndeplinire a planurilor realmente diabolice, Iago evoluează în conflict — şi face să evolueze conflictul — cu luciditate ; uneori spiritual, şi doar cîteodată demonic, demonică fiind îndeosebi raţiunea actelor sale şi nu expresia artistică brută a jocului scenic.

---

* Regia : Călin Florian. Decoruri : Mihai Tofan. Costume : Florica Mălureanu. Lumini : Vadim Levinschi. Distribuţia : Nicolae Radu (Dogele Veneţiei) ; Vladimir Nani (Brabanţio) ; Sorin Lepa (Graţian) ; George Bulandra (Un senator) ; Iancu Goanţă (Ludovic) ; Vasile Cosma (Othello) ; Valeriu Dogaru (Cassio) ; Ion Pavlescu (Iago); Lucian Albanezu (Rodrig); Titus Gurgulescu (Montano); Eva Pătrăşcanu (Desdemona); Anca Ledunca (Emilia) ; Iosefina Stoia şi Chira Scarlat (Bianca).

Vasile Cosma (Othello) şi Ion Pavlescu (Iago)

În cazurile acestor doi piloni ai conflictului — exponenţi a două morale — spectacolul craiovean (am vrea să fim bine înţeleşi !) nu ne propune interpretări inedite, nu „descoperă" soluţii regizorale noi, mai aproape de cerinţele spectatorului modern, dar are meritul de a curăţi personajele de balastul unor demonstrat-posibile denaturări, prin aceasta vădind — dacă nu totdeauna atitudine creatoare — multă probitate şi seriozitate profesională. Pentru Desdemona, regizorul Călin Florian ne propune mai mult, vădeşte îndrăzneală creatoare în linia de evoluţie pe care o schiţează principalului rol feminin. Împărtăşindu-i punctul de vedere, apreciem sugestia sa de spectacol. Ne obişnuisem, într-adevăr (şi nu am nici o excepţie la îndemînă, chiar dacă ea există în realitate), cu imaginea Desdemonei — cum o defineşte regizorul — „pretext blond şi naiv al unei purităţi de porumbiţă-prototip". În locul unei Desdemone placide şi insignifiante, regizorul aduce — aruncînd peste bord, la propriu şi la figurat, „pretextul blond" — imaginea unei femei voluntare şi fără prejudecăţi, a cărei iubire nu constă doar într-o adulare oarbă, ci se bazează pe un sentiment viu, puternic, pasionat. Îndeosebi, scenele de dragoste dintre Othello şi Desdemona (gîndite vădit cu sinonimii la Romeo şi Julieta) capătă în spectacol o personalitate aparte, după părerea noastră fericit conturată scenic, în spiritul textului. Însăşi tragedia personajelor cîştigă, drept consecinţă, o dimensiune insuficient evidenţiată de interpretările anterioare pe care le păstrăm în memorie.

Montarea lui Călin Florian are meritul conştiinciozităţii profesionale, nu numai în interpretarea dată personajelor centrale, dar şi în concretizarea principalelor confruntări dintre acestea, în spectacol. Cadrul scenografic conceput de Mihai Tofan este deosebit de propice pentru evidenţierea ideilor regizorale, constituindu-se ca o componentă primordială a atmosferei psihologice. Pictorul-decorator, mai inspirat ca oricînd parcă, a imaginat un complex de panouri — ziduri şi arcade — care, prin succesive schimbări de poziţie, localizează sugestiv acţiunea (fie că e vorba de strada veneţiană sau de piaţa cipriotă, de sala de consiliu a dogelui sau de camera Desdemonei), asigurînd montării unitate, stil, şi dramei — monumentalitate. Virtuţile plastice ale cadrului sînt, de asemenea, ieşite din comun ; lumina contribuie în mare măsură la frumuseţea rezolvărilor scenografice, dînd uneori banalei pînze de sac sau plasei de sîrmă a panourilor lucirile bronzului, creînd efecte spectaculoase de umbră și penumbră, sau urmărind cu fascicule pregnant colorate — în verde sau în rubiniu — unele momente, cruciale, ale confruntării scenice. Fără îndoială, decorul lui Mihai Tofan (foarte funcțional, totodată, cu excelente locuri de joc, spațioase, inteligent marcate) este unul din elementele componente ale sintezei artistice care își recomandă de la prima vedere acel „aliaj 65", despre care aminteam mai sus. Și muzica lui Șt. Mangoianu, foarte discretă („la locul ei"), ajută corespunzător preconizatelor idei regizorale să prindă viață scenică.

Pe parcursul celor cinci acte, montarea își păstrează în linii mari echilibrul, deși nu toate momentele au valoarea expresivă a unora „de vîrf". Începutul e adesea discursiv. Intențiile regizorale din scena consiliului demnitarilor venețieni rămîn, vădit, în stadiul de intenție, pentru că nu capătă transfigurarea artistică necesară. Sînt și alte momente statice, monotone, și poate că eliminarea contribuției bufonului face resimțită lipsa unor pete de culoare și dinamism, îndeosebi în „legarea" unor secvențe ale spectacolului. Dar dincolo de aceste mărunte observații (traduse în spectacol prin hiaturi), cîteva virtuți regizorale dau nu numai ritm punerii în scenă, ci și senzația autenticului, subliniind cît de legată e drama, prin fire invizibile, de viață. Rostirea versului clasic i-a preocupat, evident, pe realizatori, și textului — în traducerea reputată a sensibilului poet care a fost Ion Vinea — îi sînt luminate, cu grijă, poezia și logica interioară. Crescendoul montării, determinat și de evoluția pe parcurs a unor protagoniști, face ca îndeosebi partea a doua să conțină confruntări scenice de mare intensitate dramatică, punctul culminant fiind întreaga scenă finală (din nou cu soluții plastice bine gîndite, cum ar fi acea desfășurare lentă a vălului alb, după uciderea Desdemonei), inclusiv sfîrșitul abrupt al spectacolului, atunci cînd „orice-am mai spune-acum ar fi zadarnic". Figurația — restrînsă — aduce uneori tonuri potrivite stilului montării (scena chefului din castel). Nu întotdeauna, însă: unele momente (în sala de consiliu a dogelui, în piața cipriotă) acuză diletantismul.

Interpreții principalelor personaje conferă montării, nu numai prin buna orientare a rolurilor, o bază de susținere solidă, mult adevăr argumentațiilor filozofice ale textului. În fond — deși se cuvin a fi apreciate contribuțiile unor actori ca Nicolae Radu, Lucian Albanezu, Valeriu Dogaru, Titus Gurgulescu — *Othello*, pe scena craioveană, e un spectacol de soliști. „Prima vioară", cu adevărate virtuozități interpretative, este Ion Pavlescu, un Iago complex, cerebral. Actorul „conduce balul" tragicului deznodămînt cu o luciditate matematică, servindu-și argumentele cu dezinvoltura jonglerului, într-o permanentă alternanță ritmică: de la lovitura insinuantă, ocolită, la cea fățișă, brutală, de la atacul prin surprindere la cel îndelungat premeditat. Între aparențele și esența personajului, Pavlescu realizează o excelentă punte de legătură, care îl ferește de vulgarizări în ambele sensuri, facilitîndu-i totodată relația explicativă cu publicul. Ironic sau șovăitor, nervos sau stăpîn pe sine, fără a recurge la locurile comune ale tipului de trădător, ipocrit și intrigant, pe care îl interpretează, actorul își atinge, cu mijloace subtile, scopul creației sale. Acela de a desena într-un chip original micimea morală a lui Iago, tip cu atît mai primejdios cu cît aparențele sale ireproșabile în relațiile cu partenerii sînt mai greu de pătruns. Cu discernămînt artistic conturează și Vasile Cosma traiectoria lui Othello, de la calmul și demnitatea primelor evoluții pînă la furia nestăpînită din scena răzbunării și apoi la conștiența uriașei erori săvîrșite. Cuvintele ultimului său monolog (...„Să scrii de-un om / Care-a iubit prea mult, dar nu cuminte, / Nu prea gelos, dar amăgit fiind, / Fu orb și pătimaș") capătă în spectacol greutate specifică, îndeosebi datorită consecvenței în *această*

Moment din spectacol

interpretare, pe care actorul a manifestat-o de-a lungul reprezentației. Mai puțin sigur pe el în scenele de început, ușor crispat pe alocuri, Vasile Cosma s-a autodepășit în momentele de intensitate, astfel încît, concluziv, nu putem rezista tentației : „Maurul și-a făcut datoria"... I s-a reproșat Evei Pătrășcanu o discrepanță între linia rolului și propriul temperament artistic. Nu împărtășim observația. Dimpotrivă. Ne-o reamintim în Ariel și considerăm orice alt argument de prisos. Desdemona (brunetă !) a Evei Pătrășcanu este expansivă și foarte firească în dragostea ei pentru Othello — dragoste vie, tinerească, lipsită de prejudecăți, chiar curajoasă —, pentru a-și înfrîna apoi, lovită, tumultul sentimentului (nu și sentimentul !) printr-o sobră interiorizare ; în contrast cu primele evoluții, amploarea tragicului destin al Desdemonei se conturează pregnant. Eva Pătrășcanu și-a compus rolul fără ostentație, cu o discreție revelatoare, chiar dacă nu toate intențiile sînt duse pînă la capăt. În categoria „soliștilor" includem și compoziția Ancăi Ledunca (Emilia, soția lui Iago), interpretă fidelă a acestui personaj mai șters la început, care culminează în marea scenă a „înfrîngerii" lui Othello.

Cu satisfacția de a fi asistat la un spectacol de ținută, apelăm la finalul (craiovean) al textului shakespearean : orice-am mai spune-acum ar fi zadarnic.

Călin Căliman

Teatrul din Timișoara

RĂZBUNAREA SUFLEURULUI *

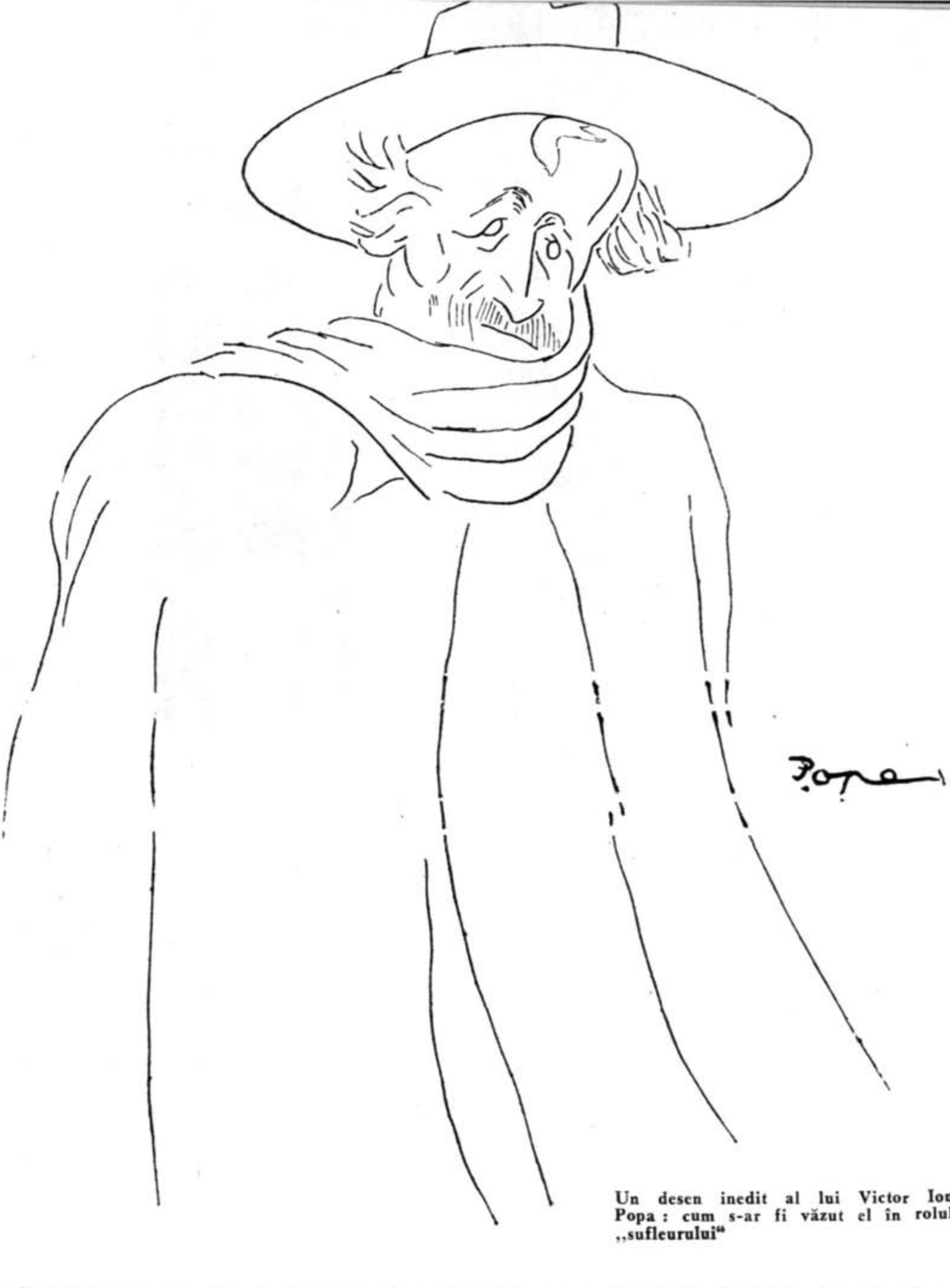
de VICTOR ION POPA

Farmecul pieselor care demontează în fața spectatorului mecanismul interior al mirajului scenic a fost mereu invocat. Publicul este pus în situația copilului curios care, intrigat de aspectul mirobolant al ceasului, este ajutat să-i desfacă rotițele și șuruburile. Cu pitorescul său excentric, teatrul a incitat mereu interesul profanului, urmînd vechii dorințe a omului de a ști cum se nasc visele. Adeseori, evocarea vieții „fără fard" a culiselor a servit exclusiv ca decor colorat, conferind unor melodrame de răsunet (*Kean, Adrienne Lecouvreur, Vinovații fără vină*) un parfum atracțios. Cînd a depășit efemerul și sentimentalitatea brută, teatrul în teatru a servit ca manifest artistic explicit, de la Shakespeare la Molière, de la Goldoni și pînă la Pirandello sau... Eugen Ionescu, urcînd de la controversele estetice către forțarea marilor enigme. Nimic mai firesc decît prelungirea demitizării spectacolului prin implicarea, în diferite variante, a motivului „lumii ca teatru". Dimensionate simbolic, situațiile și confruntările dintre rampă și rivaltă oferă un cadru parabolic de largi resurse imagistice.

Răzbunarea sufleurului nu se ridică la pretențiile dezbaterii de idei, dar nici nu rămîne o simplă „glumă de culise". Victor Ion Popa a scris o anecdotă care invită la reflexie și care se fundează pe o relevabilă observație tipologică, ca și alte comedii ale sale cu aparențe modeste, cum ar fi *Acord familiar* sau *Shakespeare în infern*. Toate aceste compoziții comice respiră o teatralitate invidiabilă. Dar iată o particularitate demnă de reținut : axate pe un pretext de farsă, nici una dintre aceste piese vesele nu excelează prin jocul „sforicelelor". Ce se întîmplă ? Efectul comic este mereu realizat, nu atît de zigzagul meșteșugit al farsei, cît de valoarea dramatică a dialogului, nu de zvîcnirea izolată a replicilor, ci de cuvîntul spiritual, cerut cu necesitate în duelul care are loc. Atenția spectatorului este atrasă către miza centrală a acțiunii. Nici un moment nu se rîde pentru „gagul" singular. Spectatorul află din prima scenă în ce constă proiectul

---

* Regia : Dan Radu Ionescu. Scenografia : Doina Almășan-Popa. Distribuția : Gheorghe Leahu (Nea Costică) ; Cătălina Buzoianu și Dora Chertes (Fetița) ; Ștefan Sasu (Băiatul) ; Daniel Petrescu (Directorul) ; Ștefan Marii (Amorezul) ; Lulu Popescu-Pop și Elena Simionescu (Coana Mica); George Stoian (Regizorul); Alexandru Ternovici (Directorul de scenă) ; Miron Nețea (Autorul) ; Elena Ion (Soția lui) ; Ovidiu Moldovan (Criticul) ; Ștefan Iordănescu (Conu Iorgu) ; George Lungoci (Pompierul I) ; Miron Șuvăgău (Pompierul II) ; Virgil Lechințeanu (Mașinistul).

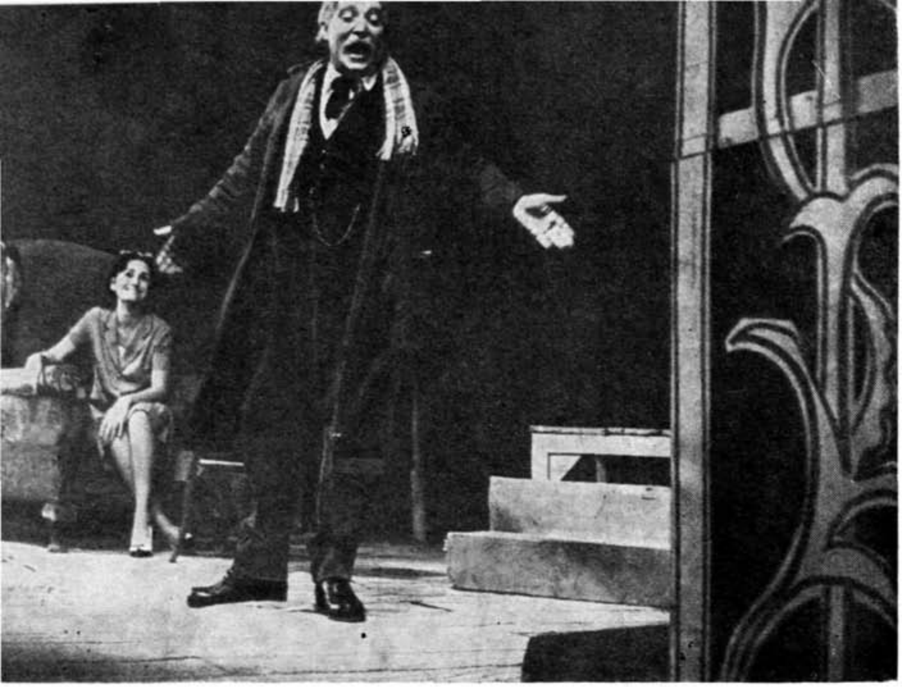


Un desen inedit al lui Victor Ion Popa : cum s-ar fi văzut el în rolul „sufleurului"

Sufleurului temerar şi-l secondează de aci înainte cu o crescîndă simpatie, pe un itinerar dramatic ce duce la consemnarea victoriei. Forţa piesei stă tocmai în încărcătura sa afectivă, derivată din viziunea umanistă a autorului.

Răzbunarea sufleurului s-a jucat pentru prima dată în 1937 şi a fost terminată de autor un an mai devreme. Faptul că, după aproape trei decenii, această comedie provoacă nu un simplu succes de ilaritate, dar — mai ales — o aderenţă sufletească fără rezerve, invită la meditaţie. Sîntem îndreptăţiţi să vedem, dincolo de aparenţele „uşoare" ale intrigii, o structură artistică de o rezistenţă care nu poate fi pusă pe seama virtuozităţii de suprafaţă.

Perenitatea unor creaţii literare care, aparent facile, rezistă vremii, ascunde întotdeauna un neobişnuit fond de observaţie. Astfel, contesele şi marchizii din proverbele lui Musset nu cheltuiesc în zadar vervă şi spiritualitate. Ei ne încîntă încă prin



Cătălina Buzoianu (Fetița) și Gheorghe Leahu (Nea Costică)

autenticitatea unor gesturi care n-au îmbătrînit, prin vivacitatea unor adevăruri psihologice care nu s-au perimat. În ceea ce-l privește pe Victor Ion Popa, el a construit, în cele mai multe dintre comediile sale, o variantă ofensivă a conflictelor tragice din dramele grave. În vreme ce *Ciuta* este sfărîmată de un mecanism social inacceptabil, popa Ilie din *Mușcata...* coboară cîteva trepte, pentru ca, pe un teren mai potrivit forțelor sale modeste, să obțină o victorie împotriva prejudecăților aceleiași societăți. La etajul suprem, cel al întîlnirilor capitale, eroii lui V. I. Popa nu-și refuză tensiunea înaltă a înfruntărilor decisive *(Răspîntia cea mare; Moartea, prietena mea)*. La acel nivel, eroii săi centrali mărturisesc deruta autorului și cunosc spasmele marilor neliniști. Din cînd în cînd, scriitorul mută terenul de luptă pe o platformă mai răbdătoare. Reprezentanții Omului sînt poate aceiași, dar, întîlnind în limitele unei crize benigne un inamic de a doua categorie, se simt capabili să-l provoace și să-l învingă. Turcul Cadîr, popa Ilie, sau nea Costică sufleurul își permit astfel să înfrunte molohul unei structuri sociale inumane, obținînd, pînă la urmă, victorii parțiale.

Toate aceste personaje de eroi-justițiari acționează în numele unei experiențe tragice. În fața ruinelor unei vieți ratate, Ilie, Cadîr sau Costică aspiră la salvarea unor personaje corespondente din generațiile noi. Este ca și cum, prin intermediul unei reincarnări, inscrisă firesc în ordinea naturală a lucrurilor, omul s-ar putea judeca oricînd cu tiranicii săi vrăjmași, în virtutea unei justiții imanente. Demiurgi improvizați, dar acționînd pe un perimetru restrîns, ei împiedică naufragiul unor tineri loviți de efectele, fie și laterale, ale unei morale mercantile, sau ale unor prejudecăți înrădăcinate.

În ceea ce-l privește pe Costică, el se „răzbună" nu numai pe unul sau altul dintre negativii lumii teatrale. Demisia din final capătă proporțiile unui testament moral. Dacă simpaticul bătrînel ar fi perseverat în planul său diabolic numai pentru a-și ferici nepotul, tribulațiile sale ar deveni ridicole, stîrnind cel mult mizericordie. Dar actul său curajos răspunde unei demnități rănite, răzbună vechi umilințe și anume nedreptăți. Lansînd un talent autentic, nea Costică sfidează întreaga galerie a imposturii triumfătoare. După ce a respirat penibil, timp de o viață, atmosfera viciată a teatrului comercial, Sufleurul se spală de păcate printr-o *faptă* exemplară, care-i justifică existența, dar îi interzice reîntoarcerea în mocirlă. Prin urmare, înțeleptul nostru se „va da singur afară" din teatru, pentru că-l iubește cu o pasiune care nu rabdă impuritățile.

Înfăţişarea conflictului dintre *omenie* şi *impostură,* a nepotrivirii dintre aspiraţia pură şi calculul meschin, cunoaşte şi aci, ca şi în alte lucrări dramatice ale lui Victor Ion Popa, aparenţa înfruntării dintre generaţii. Tinerii aduc cu ei aspiraţia neîntinată spre *ideal,* străină celorlalte personaje îmbătrînite în rele. Căruntul sufleur va interveni, la rîndul său, în numele apărării conceptului de tinereţe şi se va defini — ca personaj — în postura de avocat al schimbului de mîine. De data aceasta, ideea ciclului închis al generaţiilor lipseşte din piesă. Bătrîneţea Coanei Mica va fi mai curînd una spirituală.

Conflictul central opune în mod distinct zelul dezinteresat al unui om onest unor ambiţii puternic individualiste. Bătălia se desfăşoară pe fondul unui material de observaţie extrem de viu. Discuţia lui Nea Costică cu societatea şi cu destinul însuşi se sprijină pe o colecţie de tipuri concentrate, trăind scenic nu prin trăsăturile „permanente", ci tocmai prin ceea ce-i leagă de vremea care i-a zămislit. Din cercetarea insectarului teatralist organizat de V. I. Popa în piesa sa, pot fi desprinse unele opinii ale autorului cu privire la teatru. Este continuată aci o tradiţie inaugurată de Costache Caragiali (*O repetiţie moldovenească*) şi reluată de marele Caragiale (*Începem*). Din acest punct de vedere, piesa comunică în acelaşi timp date documentare privind o epocă trecută a istoriei teatrului nostru şi cîteva puncte de vedere care-şi păstrează ascuţimea. Vom înţelege astfel uşor că autorul *Răzbunării sufleurului* nu era un inamic al inovaţiei, dar respingea înnoirea limitată la elementele exterioare *actorului:* lumina şi decorul. Vom deosebi zîmbetul ironic ce întîmpină versurile sforăitoare ale dramei *Caligula,* în care vom recunoaşte cadenţe şi rime din compoziţiile gongorice ale lui Mircea Dem. Rădulescu. Organizatorul sever care a fost V. I. Popa va însemna cu tibişir urmările nefaste ale arbitrarului şi indisciplinei în pregătirea unui spectacol. Un amplu pamflet, de o deosebită suculenţă, este destinat condamnării vedetismului, sub multiple aspecte. Comparaţia, riscată de Pompier, între egalitatea în drepturi şi datorii, care caracteriza trupele „Vicleimului", şi ceea ce vedea în teatrul simandicos de la oraş nu este însăilată în text de dragul poantei. Comedia întreagă capătă savoare prin introducerea unui cicerone cu suflet de om într-o lume osificată, în care circulă caricaturi monomane. Nea Costică ne conduce, cu vorba lui sfătoasă, printre exponatele unui sinistru panoptic. Comentariile sale sarcastice nu privesc niciodată laturi întîmplătoare şi devin convingătoare fiindcă pornesc dintr-o cunoaştere vădită a tristului univers de carton. *Răzbunarea sufleurului* este, la urma urmei, o glumă substanţială, spusă de un om adevărat, al cărui farmec stă în generozitatea sa demnă şi exigentă.

Pentru a doua oară în aceeaşi stagiune, Teatrul din Timişoara serveşte o lecţie despre atitudinea necesară faţă de repertoriul naţional. În vreme ce unele teatre par grăbite să-l redescopere pe Sardou sau să-l importe pe Robert Thomas, ansamblul timişorean, fără a neglija marile piese universale, şi-a concentrat atenţia asupra resuscitării unor valori româneşti. Premiera absolută a ultimei piese lăsate nouă de Lucian Blaga, reluarea după douăzeci şi opt de ani a *Răzbunării sufleurului* au constituit nu simple acte pioase, ci reale succese de prestigiu. În ceea ce priveşte participarea actorilor teatrului, a regizorilor şi a scenografilor la materializarea scenică a unor texte dramatice atît de dificile, s-ar cuveni să facem distincţii şi delimitări. În comedia lui V. I. Popa, de pildă, Gh. Leahu a fost fermecător, cu excepţia unor accese subite de îngroşare melodramatică. Interpretului principal, rolul i-a venit poate prea pe măsură, încît moldovenizînd duios, actorul a îndulcit excesiv nu text care se cerea nuanţat cu sobrietate. (L-am aplaudat pe Gh. Leahu în numeroase scene ale *Sufleurului,* dar în *Anton Pann* glasul său căpăta ades inflexiunile marii arte). Din lista distribuţiei, în afară de creaţia excelentă a lui Şt. Iordănescu (Conu Iorgu), s-au remarcat, prin păstrarea măsurii în şarja caricaturală, Alexandru Ternovici (Directorul de scenă), Ovidiu Moldovan (Criticul) şi foarte înzestratul Miron Şuvăgău (Pompierul II). Am fi dorit pentru o piesă de V. I. Popa o punere în scenă mai inventivă, cu o subliniere mai acidă a situaţiilor groteşti. Nu ne îndoim însă că dificultăţile reîmprospătării scenice a unei piese uitate au pus Teatrului din Timişoara probleme variate, care — în linii mari — au căpătat răspunsul cerut. Iniţiativa meritorie s-a tradus într-un spectacol de calitate. Pe cînd redeşteptarea la viaţă a celorlalte piese nejucate ale autorului *Răzbunării?*

V. Mîndra

Teatrul din Piatra-Neamţ

NU SÎNT TURNUL EIFFEL *

de ECATERINA OPROIU

Ecoul prompt la chemarea pe care o lansa nu de mult Horia Lovinescu — „fiecare teatru, o premieră romînească de valoare, pe stagiune!“ — ne vine în această Decadă (şi în această stagiune), destul de săracă în premiere cu piese romîneşti noi, de la Piatra Neamţ. Bucuria este dublă: apariţia unei lucrări dramatice de valoare coincide, de data aceasta, cu un debut remarcabil pe tărîmul scrisului pentru teatru.

Publicată numai cu cîteva luni în urmă, prima piesă semnată de apreciatul publicist care e Ecaterina Oproiu, nu s-a bucurat de interes deosebit din partea colegilor de breaslă, critici, deşi lucrarea prezenta distincte trăsături de originalitate, făcea notă aparte în peisajul nostru dramaturgic actual [1]. În schimb, lucrarea a găsit imediat audienţă în teatre. Mai sensibile la noul şi adevărul viu al acesteia, trei dintre scenele noastre — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, Teatrul Naţional din Cluj şi Teatrul din Piatra Neamţ — au înscris-o în repertoriul lor. În timp record, ultimul dintre aceste teatre ne-a oferit o primă versiune scenică a piesei şi, odată cu ea, prilejul confruntării textului cu publicul. Examenul acesta, trecut cu succes, aduce noi argumente în favoarea piesei; el obligă, măcar acum, la discutarea atentă a lucrării, ca o primă etapă, absolut necesară, înainte de a trece lucrarea la „activul“ bilanţului acestei stagiuni.

* * *

Nu sînt Turnul Eiffel, exclamaţia ciudată cuprinsă în titlul piesei poate părea o simplă şi gratuită butadă, un aforism absurd sau, eventual, expresia strictă a momentului psihologic, care declanşează replica aceasta unui personaj. Şi totuşi, negaţia violentă ironică şi patetică, existentă aci, poate însemna mai mult. Ea sugerează şi sensul, şi tonalitatea piesei, şi adresa critică, şi valorile afirmative pe care le are în vedere autoarea.

Nu sînt Turnul Eiffel e refuzul omului de a fi considerat obiect, fie el şi monumental, fie el şi „demn de toată admiraţia“; e refuzul pe care condiţia umană îl opune staticului, pietrificării; e refuzul pe care omul îl opune indiferenţei reci, atitudinii imuabile şi reciproc osificate; e refuzul pe care omul îl opune obiectului fără viaţă şi prezenţei tot mai active a acestuia în existenţa sa, ca termen de comparaţie, de raportare sau chiar ca ideal; e refuzul pe care scriitorul îl opune personajului-schemă, ideii-şablon, formulei mecanice. Oamenii (şi piesele, şi personajele dramatice), ne spune autoarea, nu sînt, nu pot fi „turnuri Eiffel“ — monumente reci, care pot exista sau pot dispărea, se pot deteriora sau pot fi reparate, dar care sînt lipsite de principiul fundamental omenesc, VIAŢA. Dialectica complicată a fericirii, dialectica sensibilă a dragostei, dialectica delicată a relaţiilor umane, acestea sînt cîmpurile investigaţiei autoarei. Acestea sînt domeniile în care eroul său OMUL (în ipostaza binară EL şi EA) trăieşte, afirmă şi neagă, contrazice şi se contrazice, luptă, suferă, se bucură, iubeşte, creează, urăşte, se sacrifică şi-şi apără dreptul la fericire, caută, găseşte şi din nou caută. În fine, *trăieşte, devine, există.*

Nu sînt Turnul Eiffel e o izbucnire temperamentală ce cuprinde şi indignare, şi ironie, şi comic, şi patetic, şi absurd mărunt, şi logică perfect omenească. Amalgamul acesta, sublimat, străin şi de tonalitatea cerebrală, uşor aridă a piesei „de idei“, dar şi de construcţia cotidian sugerată a piesei „de intrigă“, tradiţională, indică temperatura afectelor, tensiunea dezbaterii actuale, pe care autoarea şi-o propune în această piesă a micilor probleme vitale.

---

* Regia: Ion Cojar. Decorul şi imaginea: Adriana Leonescu. Costume: Gabriela Nazarie. Distribuţia: Eugenia Dragomirescu (Ea); Virgil Ogăşanu (El); George Popa-Mijea (Bătrînul domn); Paula Chiuaru (Tanţi); Ileana Stana Ionescu (Manţi); Al. Lazăr (Tudorică); Cătălina Murgea (Silvia); Constantin Drăgănescu (Băiatul): Ana Ardeleanu (Femeia grasă); Mariella Petrescu (Femeia înfiptă); Dionisie Vitcu (Bărbatul zăpăcit); Sereda Varduca (Moaşa); Nicolae Fălcuşanu şi Tinel Atanasiu (Un spectator din lojă): Virgil Andriescu (Un spectator de la balcon); Nelu Manolescu (Cineva din stal); Elena Duduleanu (O spectatoare).

[1] Ce curios! Fiecare volum de versuri, roman sau op critic află imediat recenzent, în timp ce noile apariţii de piese, şi ele atît de rare, sînt, în cele mai multe dintre cazuri, lăsate, pînă la eventuala lor reprezentare, pe seama criticii verbale, a şuetei. Oare nu intră tot în atribuţiile criticului semnalarea valorilor dramatice ale unui text demn de a fi jucat, şi invers, de a pune în evidenţă, înainte de reprezentare, slăbiciunile unei piese?

Moment din spectacol

Cititorii noştri au avut prilejul să cunoască piesa, nemijlocit[1]. Nu este de aceea nevoie să o povestim. Acţiunea propriu-zisă şi intriga contează aci, de altfel, prea puţin. Scheletul dramaturgic al piesei e foarte simplu : El (student în ultimul an la Arhitectură) şi Ea (medic stagiar) se întîlnesc, se cunosc undeva, pe un drum de ţară, într-o staţie de autobuz. Acum, după ce au pierdut ultima cursă spre Bucureşti, nu le mai rămîne decît să pornească împreună la drum, peste cîmp spre şoseaua naţională. Drumul celor doi (plan real), interferat cu momentele de anticipaţie, descriind traiectoria viitoarei lor dragoste (celălalt „drum" — al vieţii cuplului), constituie osatura pe care se sprijină subiectul. Pe parcursul acestuia, autoarea îşi obligă eroii să-şi trăiască în prezent viitorul ; viitorul acesta complicat, contradictoriu, simplu, ca al fiecărui om. Existenţa a două individualităţi distincte, a două temperamente deosebite, a doi oameni care vin „la drum" cu bagaje personale diferite (şi de interese profesionale şi de preocupări, de prejudecăţi, de relaţii cu alţi oameni) va genera un conflict în care înfruntarea nu duce la distrugerea spectaculoasă şi nici la reciproca măcinare a părţilor, ci la etape noi, de echilibru relativ, de perfecţionare, de redimensionare a contradicţiilor Dacă totul ar fi fost adevărat, se întreabă în final autoarea, dacă tot ce ne-am imaginat — şi momentul de totală beatitudine în care am descoperit dragostea, şi neînţelegerile şi certurile noastre, şi bucuria şi grijile, şi incertitudinile şi elanurile — ar fi fost aievea, nu secvenţe imaginare ale unui drum, ci însăşi viaţa noastră..., concluzia ar fi fost aceeaşi ? Răspunsul e afirmativ, pentru că... „pentru fericire trebuie să sapi, să semeni, să plivești, să-ţi bătătorești degetele, să-ţi zdreleşti călcîiele, să-ţi scîlciezi pantofii, să te scalzi în sudoare... După jurămintele călcate ale primei iubiri, vine o altă iubire, cu copii bolnavi de pojar, o iubire cu creţuri la colţul ochilor, cînd oamenii se iubesc mai adînc, pentru că nu mai iubesc iubirea, frăgezimea, frumuseţea, se iubesc pe ei...". Mesajul acesta, de o robustă frumuseţe etică şi poetică, poartă cu sine vibraţia unei autentice tinereţi, care stă atît de bine debutului acestuia. O tinereţe înţeleaptă, o tinereţe a căutărilor, o tinereţe care reuşeşte să-şi depăşească viu contradicţiile, să-şi răspundă la propriile întrebări. O tinereţe a epocii

---

[1] „Teatrul", nr. 2/1965.

Eugenia Dragomirescu (Ea) şi Virgil Ogăşanu (El)

noastre, pe care tînărul spectator o recunoaşte şi, mai mult, şi-o recunoaşte cu uşurinţă în piesă.

Personajele Ecaterinei Oproiu nu sînt nişte abstracţiuni. Identitatea lor socială concretă, biografia şi datele lor de comportament le dau „carnea" necesară unei existenţe veridice ; ca tipuri umane, limpede conturate psihologic, ca oameni vii, eroii piesei ne scapă mereu, sînt mereu altfel, pentru că ei fac parte din categoria rară a personajelor dramatice care se definesc prin contradicţii. Acestea nu vizează însăşi esenţa socială a personajelor ; ele exprimă procesul limpezirilor, căutărilor prin care se formează personalitatea, prin care ea intră în relaţii cu ceilalţi oameni, se realizează, devine socialmente utilă. Privite în absolut, contradicţiile lăuntrice, zbaterile eroilor şi permanenta lor opoziţie pot avea o alură comică. Mai ales cînd aceasta e acuzată de replică şi de ironia binevoitoare cu care de multe ori autoarea îşi priveşte tinerii eroi. Treptat însă, substratul serios — ba şi o doză de amărăciune — converteşte comicul în altceva. Piesa ne atrage atenţia că oboseala prematură, abandonul elanurilor şi idealurilor noastre, comoditatea pot pierde şi urîţi dragostea şi fericirea noastră. Subliniind răspunderea personală a eroilor pentru fericirea lor, autoarea dă o replică convingătoare acelei dramaturgii care, identificînd eroul pozitiv cu tendinţa socială, îl îndeamnă la pasivitate, îl lipseşte de iniţiativă şi îi rezolvă destinul, stereotip, iremediabil optimist. „Pseudocomedia" Ecaterinei Oproiu îşi aduce astfel contribuţia la combaterea teoriei (şi practicii) de tristă amintire a schematismului şi lipsei de conflict. Principiul arhitectonic fundamental al piesei este cel pe care l-am putea numi al „negării succesive prin repetiţie". Aci, jocul subtil al stărilor de spirit, pe care contrapunctic piesa îl urmăreşte în replica şi comportamentul celor doi eroi, tinde să înlocuiască invenţia faptică, de subiect. Replici şi întregi momente revin, reluate cu subtext şi în context radical schimbate. Negările acestea prin repetiţie, în fond momente ale dezvoltării dialectice, perfect veridice din punct de vedere psihologic, nu sărăcesc imaginea literară şi nici nu limitează posibilităţile oferite actorului. Din contra, el poate găsi, în substanţa acestor mutaţii, un excelent cîmp de antrenament al mobilităţii interioare, al variaţiilor pe o temă dată, al concentrării mijloacelor sale de expresie. La aceasta obligă, de altfel, şi formula dramatică a piesei, cu desele şi abruptele ei treceri de pe planul realităţii pe cel imaginar şi de anticipare. „Filmul scenic" pe care îl desfăşoară autoarea — rod sănătos al asimilării unei temeinice culturi cinematografice şi modern teatrale — se constituie din secvenţe scurte, nervos montate, cu limpezi delimitări de planuri, cu elemente de racord verbal şi de acţiune bine găsite. Formula convine de minune materialului conflictual, intenţiei de atacare frontală a unui univers foarte contradictoriu, foarte mobil. Nu mai trebuie să subliniem aici virtuţile de replică ale piesei, simţul cuvîntului rostit, replica suplă, de o frusteţe a cotidianului cuceritoare, ştiinţa ritmului frazei şi a aforismului-replică, dozajul rafinat al pauzei şi interjecţiei. Aci, „excelenta şcoală în ale scrisului, care e gazetăria" (T. Arghezi), şi-a spus din plin cuvîntul.

Se pot face textului publicat unele observaţii, după părerea mea, de ordin secundar. Se pot descoperi unele preţiozităţi verbale, unele replici fără acoperire, pur demonstrative (în special la prietenii eroului, Tudorică, Băiatul). Poate nemulţumi finalul, cu o tentă de convenţional şi de rezolvare definitivă, străină spiritului piesei. Observaţiile acestea nu vizează însă în esenţă lucrarea, ci doar defecţiuni uşor depistabile, uşor de îndepărtat în spectacol. Lucru pe care reprezentaţia teatrului din Piatra Neamţ l-a şi făcut.

* * *

În interpretarea regizorală a piesei Ecaterinei Oproiu, există, cred, două posibilităţi, două drumuri pe care se poate merge :

Ileana Stana Ionescu (Manţi), Eugenia Dragomirescu (Ea) şi Paula Chiuaru (Tanţi)

1. să fii alături de autoare în jocul plin de vervă, care cenzurează detaşat, cu superioară înţelegere şi uneori cu ironie, elanurile şi frămîntările eroilor săi ; sau

2. să fii alături de eroi, mai aproape de vîrsta şi mentalitatea lor, şi, implicit, să-ţi impui o atitudine pasionată faţă de toate avatarurile lor (chiar şi faţă de cele ironizate de autoare). Pentru fiecare dintre aceste posibilităţi există suficiente puncte de sprijin în text, dar şi destule aspecte care contrazic absolutizarea uneia sau alteia dintre ele. În orice caz, atunci cînd apreciem munca regizorului, trebuie să avem în vedere, pentru care din aceste posibilităţi a optat el, şi în consecinţă să eliminăm din discuţie termenii străini viziunii sale.

Mai apropiată de temperamentul său, cea de-a doua modalitate dintre cele enunţate a fost preferată de regizorul Ion Cojar, şi trebuie să recunoaştem că, în limitele acesteia, spectacolul său se dovedeşte deplin convingător. În viziunea lui Ion Cojar, spectacolul *Nu sînt Turnul Eiffel* devine o pasionantă dezbatere etică, un emoţionant dialog despre dragoste şi fericire, despre tinereţe. Potrivit concepţiei sale, regizorul evită (sau elimină) replica ironică, spuma verbală fermecătoare care există pe alocuri în piesă, confruntă textul publicat cu o altă versiune a lucrării, din care aduce în spectacol replici care îl servesc, trece replicile unor personaje altora, schimbă finalurile de act, îngroaşă contururile unor personaje şi caută semnificaţii simbolice altora. În viziunea sa, Tanţi şi Manţi, cele două prietene ale eroinei (partituri susţinute cu fantezie şi deosebit simţ al măsurii de Ileana Stana Ionescu şi Paula Chiuaru, excelent distribuite şi conduse regizoral), devin sosiile acesteia, dubluri reprezentînd tendinţe etice negative — limită, posibile în comportarea eroinei. Pe acelaşi plan, tatăl eroului capătă mai acuzate trăsături simbolice, semnificînd limpede moştenirea obsedantă a unei vulgarităţi melodramatice şi cu ifose, pe care eroul e silit s-o poarte după sine. (Compoziţia realizată în acest rol de George Popa-Mijea evoluează subtil între autopersiflare, senilitate şi dramă mimată.) Cu asemenea semnificaţii amplificate, cele trei personaje-simbol evoluează pe un plan aparte al unor concepţii şi realităţi pe care regizorul îl pune în contrast, sau direct în conflict cu eroii principali. În acest spirit, regizorul face din finalul primului act un moment de foarte interesantă compoziţie teatrală. După prima înfruntare gravă („Judecata lui Solomon-Războiul Troiei"), care zdruncină dragostea multicoloră a eroilor, aceştia se retrag în lumea propriilor gînduri. Imaginea margaretei pleoştite, proiectată pe fundal, se îndepărtează. Eroii, printr-un efect de perspectivă, rămîn şi ei undeva, departe, mici, foarte mici, abia siluetaţi în contre-jour. În prim-plan, Tanţi, Manţi şi Tatăl schimbă fraze stupide, schiţează paşii unui can-can obosit. Tensiunea emoţională creşte. Peste muzica dansului se suprapune, tot mai apropiat, tunetul şi apoi, strigată, replica Ei : „Terminaţi ! Terminaţi !" Într-o clipă, un *enchaîné* răstoarnă imaginea, aduce în prim-plan eroii, şterge undeva, în umbră, personajele simbolice, aduce — proiectat pe întreg fundalul — un peisaj posomorît, de cer înnorat. Pe liniştea care urmează, întrebarea „Ei, bade, mai e mult pînă la şoseaua naţională ?" şi răspunsul creează momentul de respiraţie, de tensionată reculegere, pe care îl taie, apoi, căderea de cortină.

Şi finalul piesei are o rezolvare conformă viziunii regizorale. După distrugerea „şifoniero-prosperităţii", se creează — peste capul celor doi eroi — un moment de înfruntare între grupul Tanţi, Manţi, Tatăl şi grupul Tudorică, Băiatul, Silvia (interpretaţi, de Alexandru Lazăr, Constantin Drăgănescu şi Cătălina Murgea), readus în scenă. Cei dintîi rostesc nu numai textul hărăzit lor de autoare, replici cinice, dezabuzate, dar şi textul, cu asemenea rezonanţă, spus în primul act de eroină. Grupul prietenilor eroului, grupul oamenilor pentru care munceşte şi care cred în el, preiau de la cei doi protagonişti replicile de elevată poezie, de încredere în frumuseţea vieţii, tinereţii şi dragostei. Apoi cele două grupuri dispar. Eroii au un moment de vibrant calm, de împărţire lucidă a răspunderilor (aci, regizorul face tăietura, exact acolo unde autoarea o coteşte către festiv). Urmează întrebarea : „Mai e mult pînă departe ?" De nicăieri nu vine nici un răspuns. El pluteşte însă în aer, este răspunsul pe care fiecare om l-ar putea da întrebării... Cei doi încep din nou să meargă, umăr lîngă umăr. Nimic nu forţează împăcarea, nu zahariseşte deznodămîntul. Doar undeva, în ultimul plan, în imaginea peisajului proiectat, se supraimpresionează două siluete ţinîndu-se de mînă. Sugestia aceasta minimă, tonalitatea emoţională a muzicii, zîmbetul de pe chipul actorilor, felul cum merg par a spune (de o sută de ori mai convingător decît orice altceva) că cei doi tineri duc cu ei înţelepciunea cîştigată, dragostea lor viitoare.

Problema-cheie a spectacolului rămîne, fără îndoială, cea a protagoniştilor. Ei au de susţinut partituri dificile, de mare întindere şi complexitate ; ele pretind actorului o permanentă tensiune emoţională, o inteligenţă a sentimentului, o mobilitate afectivă deosebită. Distribuiţi în cele două roluri principale, tinerii actori Eugenia Dragomirescu şi Virgil Ogăşanu fac faţă cu succes acestor exigenţe. Eroina realizată de Eugenia Dragomirescu estompează în primele scene cinismele, folosindu-le ca o mască, un pretext de sondare a tovarăşului de drum. Din spatele ironiei şi persiflării permanente simţi răzbătînd setea de viaţă a personajului, tumultul lăuntric, disimulat. Izbucnirea dragostei se face cu violenţă, flacăra aprinsă aci păstrînd apoi aceeaşi temperatură a incandescenţei pe tot parcursul piesei, şi în scenele de descurajare, de resemnare, de rătăcire. Trăirea vie a stărilor contradictorii ale eroinei — fără distanţare, dar cu o singură perspectivă asupra întregului rol — face foarte omeneşti-verosimile izbucnirile eroinei, chiar atunci cînd, în esenţă, nu sîntem de acord cu ele, ne face apropiată şi de înţeles dialectica evoluţiei acestui personaj. Aşa cum o realizează Eugenia Dragomirescu, eroina aduce elementul emoţional cel mai mobil, cel mai pasional din piesă, elementul care se refuză permanent definirii schematice „pe bucăţi" ; eroina care cere, cu lăudabilă cupiditate, oamenilor să fie mai vii, mai activi, să-şi iasă din înţepenire, e aceeaşi cu cea care resimte dureros agitaţia, ritmul viu din jur, cu cea care cere oamenilor să se oprească pentru a privi în jur ; eroina care mimează blazarea e aceeaşi cu cea care fantazează juvenil, cu cea care iubeşte pătimaş, cu cea care reduce fericirea la un şifonier cu trei uşi, cu cea care nu mai poate continua drumul, dar şi cu cea care găseşte în sine resurse pentru a-şi păstra omul iubit, pentru a-l dinamiza, atunci cînd acesta a obosit.

Virgil Ogăşanu aduce în rolul său o combustie de altă natură : entuziasmul abstract romantic al eroului, un anumit fanatism al dăruirii de sine sînt temperate, în interpretarea sa, de o aură poetică adolescentină, de credinţă politică, lucidă şi deloc lozincardă, în misiunea socială a muncii sale, aceea de a clădi frumosul pentru oameni. Şi la el, tenta uşor ridicolă a „omului cu capul în nori", pe care o indică autoarea, este estompată în folosul elanului, pasiunii creatoare, mai echilibrate, mai aşezate decît a eroinei.

Stilistic, mijloacele de interpretare ale celor doi actori sînt foarte diferite : Eugenia Dragomirescu înclină către o manieră teatrală de joc (în sensul bun al cuvîntului), către o anumită stilizare specifică a emoţiei ; Virgil Ogăşanu trage către o disimulare a gestului exterior, către o discreţie a jocului, de factură foarte cinematografică. Datele acestea de joc, specifice actorilor, acuză şi mai mult coordonatele temperamentale diferite ale celor doi eroi. Parcă voit, maniera mai teatrală, mai afişată a fost adoptată pentru personajul în permanentă frămîntare, în timp ce jocul mai discret, de factură cinematografică, a fost hărăzit personajului mai echilibrat. Regizorul a ştiut să scoată de aci efectul dorit, nestrăduindu-se să aducă la acelaşi diapazon cele două interpretări, decît în acele scene unde condiţia psihologică a momentului cere întîlnirea pe aceeaşi lungime de undă. Efortul nervos şi fizic solicitat de spectacol este cu siguranţă profesională depăşit de tinerii interpreţi, care păstrează pe parcursul întregii reprezentaţii prospeţimea şi vigoarea necesare actului scenic, plăcerea de joc pe care un asemenea text o cere cu necesitate. Am vrea să atragem atenţia celor doi actori asupra unui pericol care le pîndeşte uneori interpretarea. Piesa Ecaterinei Oproiu nu poate fi jucată, *nici un moment*, exterior, rămînînd la conturul personajelor, fără combustia emoţională permanentă şi sigură a ambilor interpreţi. Altfel, sensurile se pierd, replicile îşi denaturează înţelesul, se desprind din unitatea pe care o constituie personajul. Mai mult, atunci cînd actorii pierd controlul rolului — şi la aceasta îi poate duce lipsa de rodaj scenic sau chiar o simplă indispoziţie adusă pe scenă, nelăsată în cabină —, diferenţele stilistice de interpretare se accentuează (Eugenia Dragomirescu poate trece în teatral sforăitor şi Virgil Ogăşanu într-o rostire banal cotidiană a textului), spectacolul nu mai încălzeşte, devine confuz, se destramă în momente mai limpezi sau mai puţin limpezi, mai bune sau mai slabe. (Un asemenea spectacol am avut prilejul să-l urmăresc între premieră şi participarea în Decadă a teatrului.) În asemenea condiţii, unele dintre hiaturile muncii regizorale — elemente scenice de racord, nu peste tot bine găsite, personaje secundare insuficient lucrate actoriceşte, voci distonante dinafara scenei, şi chiar o oarecare incertitudine în rezolvarea regizorală a momentului şifoniero-prosperităţii — sînt aduse în plină lumină.

Colaboratori inspiraţi în realizarea sintezei spectacolului a găsit regizorul în autorii plasticii (decor şi imagine : Adriana Leonescu ; costume : Gabriela Nazarie ; lumini şi proiecţii : Titi Constantinescu) şi ai ilustraţiei muzicale (ing. Lucian Ionescu şi Romeo Chelaru).

Apelînd la o scenografie cinetică şi folosind aci tot arsenalul de mijloace al acesteia (un sistem de poliecran cu cinci suprafeţe de proiecţie, proiecţie de diapozitive, alb-negru şi color, proiecţie cinematografică, proiecţii fixe şi pe ecrane mobile, un dispozitiv scenic cu două turnante tangente, o complicată partitură de iluminare), scenograful a creat spectacolului haina modernă ce se impunea. El oferă regizorului baza materială pentru o mizanscenă dinamică, foarte originală (să ne reamintim doar de două secvenţe — „Judecata lui Solomon" şi „Lasă sfoara" ; aci, mizanscena — în primul caz, pe orizontala celor două platouri turnante ; în cel de-al doilea, pe verticala eşafodajului ridicat din mese şi scaune, unite printr-o punte pe care, la înălţime, se va desfăşura o întreagă scenă — are o deosebită pregnanţă expresivă) ; rezolvă cu fantezie senzaţia de permanentă mişcare, pur fizică, pe care o cere piesa ; rezolvă firesc trecerile de la spaţiul fără limite al cîmpului la ambianţele convenţional-fantastice şi la cele cu o personalitate definită ; creează pentru imaginea proiectată o partitură de o înaltă cultură plastică. Trecerea de la alb-negru la culoare, detaşarea planului detaliu în funcţie de necesităţile de dramaturgie, varietatea imaginii de plan general a peisajului, compoziţiile realizate prin proiectarea concomitentă, pe diferite ecrane, a unor subiecte fotografice diferite, în fine, efectele obţinute prin apropierea sau îndepărtarea imaginii, prin durata de iluminare sau prin supraimpresiune, stau la graniţa dintre teatru şi film, presupun un scenograf-regizor cu totul stăpîn pe arta sa.

O funcţie activă în spectacol este rezervată muzicii. Construind partitura sonoră pe folosirea variat-ritmică şi de timbru a două teme fundamentale (tema drumului şi tema marşului nupţial), autorii ilustraţiei muzicale servesc nu numai racordurile necesare, dar şi indică tonalitatea afectivă adecvată fiecărui moment, creează suspensia sau legătura de emoţie necesară. Ca şi plastica spectacolului, muzica este atît de vie încît poate fi „citită" şi separat, pe parcursul reprezentaţiei, fără ca prin aceasta imaginea unică — spectacolul — să aibă ceva de suferit.

Strădania tuturor creatorilor de a servi textul pe care l-au îndrăgit, de a crea, cu ocazia acestei premiere absolute, o imagine-model, de înaltă ţinută profesională, se vede răsplătită prin rezultate. Părtaş şi beneficiar principal al acestora este nu numai autoarea, ci şi teatrul, care a creat toate condiţiile, materiale şi morale, pentru realizarea scopului propus.

B. T. Rîpeanu

Teatrul din Ploieşti

ZOO SAU ASASINUL FILANTROP *

de VERCORS

La apariţia romanului său „Animalele denaturate" (1952), Vercors era un scriitor consacrat, cunoscut şi cititorilor noştri prin traducerea — imediat după Eliberare — a nuvelei „Tăcerea mării" (închinată „memoriei lui Saint-Pol-Roux, poet asasinat"), una dintre cele mai evocatoare şi mai profunde din cîte s-au scris despre ocupaţia nazistă în Franţa. Luptător în Rezistenţă, contra ocupanţilor şi colaboraţioniştilor fascişti, Jean Bruller îşi semnează lucrările clandestine — Vercors. De atunci şi pînă azi, acest nume, împrumutat de la un platou înalt din Alpi, indică totodată, în literatura franceză contemporană, un spirit de luminos umanism. Şi totuşi, apariţia „Animalelor denaturale a deconcertat : nimeni nu se aştepta la această „poveste filozofică", înrudită cu cele lăsate de Swift, Voltaire, Jules Verne, Wells şi Karel Capek, din care se desprindea „de-a lungul unei intrigi amuzante, o necesitate socotită imperioasă şi gravă, dar pe care nimeni (...) nu se grăbeşte s-o recunoască, în ciuda urgenţei : cea de a se înţelege, în sfîrşit, asupra definiţiei universale a persoanei umane, fără de care nici un dialog nu-i posibil". Acest roman, surprinzător ca formulă, a dus, după mai bine de un deceniu, la comedia judiciară, zoologică şi morală, *Zoo sau Asasinul filantrop,* cu care Vercors debutează ca dramaturg şi, ceea ce este mai semnificativ, îşi

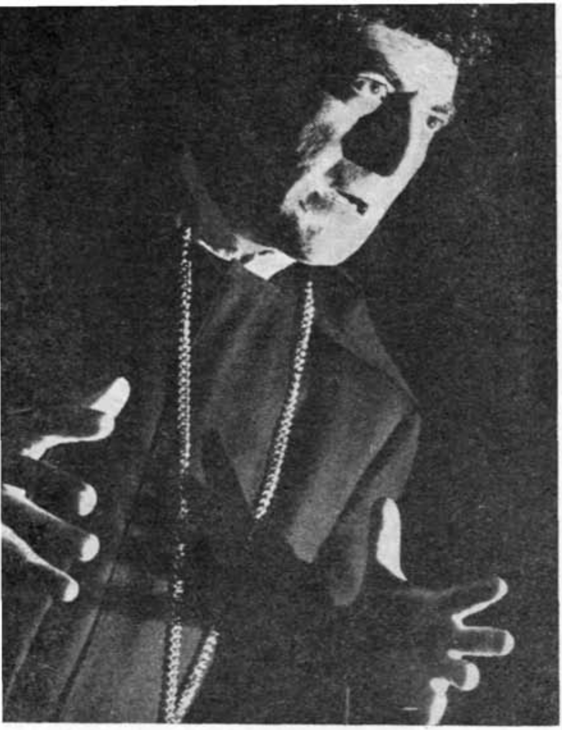
---

* Regia : Emil Mandric. Scenografia : Mihai Tofan. Distribuţia : George Mărutză (Sir Arthur Draper); Gh. Bănică (Jameson) ; Adrian Petrache (Minchett) ; Toma Caragiu (Pop); Candid Stoica (Profesorul Kreps) ; Tudor Popescu (Cuthbert Greame) ; Margareta Pogonat (Sybil Greame) ; Paul Avram (Douglas Templemore) ; Lili Carandino (Lady Draper); Aristide Teică (Doctorul Figgins); George Stilu (Inspectorul Mimms); Dumitru Palade (Doctorul Bulbrough) ; Sabin Marian (Ministrul) ; Zephy Alşec (Vancruysen); Moţ Negoescu (Profesorul Knaatsch); Doru Popescu (Profesorul Eatons) ; George Filip (Preşedintele juriului) ; Chivu Ştefan (Jurat — Domnul cu aer de preot) ; Silviu Lambrino (Jurat — Fostul colonel din Indii) ; Ruxandra Nicolau (Jurat — Micuţa doamnă Quarker) ; George Stilu (Jurat — Domnul mustăcios) ; Virgiliu Dumitrescu (Aprodul); Gheorghe Aramă (Radioreporterul).

Moment din spectacol

reafirmă preocuparea, considerînd-o la fel de imperioasă ca şi în trecut, dezbătînd-o într-o formă artistică de mai larg şi puternic ecou: pe scenă. De la proză la piesă, autorul elimină judicios orice complicaţie anecdotică, orice „picanterie“ nostimă (erau cîteva) care ar tulbura controversa scenică, orice personaj în plus, pentru a se păstra pe linia de plutire a disputei esenţiale, înaintînd amuzant — ironia galică amestecîndu-se vizibil în tot ce se întîmplă — dar vizînd permanent o idee ce nu poate implica vreo atitudine neserioasă. „Ce este omul?“ — iată problema care îl frămîntă statornic pe Vercors, aşa cum au arătat şi conferinţele sale, ţinute în faţa tineretului german, despre „Raţiunile morale şi umane ale Rezistenţei franceze“. Pe această problemă se putea scrie o carte de filozofie, un eseu de etică, sau, dacă vreţi, pentru teatru, măcar o dramă — „neobişnuitul“, aci, îndrăzneala autorului constă însă în a fi tratat-o într-o comedie, într-un anumit mod comic, combativitatea sa rezultînd nu din opoziţia faţetelor de caracter, ci dintr-o extindere dialectică a perspectivelor înţelegerii; e o comedie de idei.

Ca şi în roman, în piesă, ziaristul Douglas ucide tocmai pentru a forţa o atitudine umană faţă de nişte fiinţe demne de a fi privite ca oameni. „Ignoranţa“ sa, care pune întrebări generos intenţionate, poartă în sine mai multă înţelegere decît competenţa rutinieră a persoanelor autorizate. La întrebarea fundamentală, savanţii nu pot răspunde mai ştiinţific decît antropofagii. Nu întîmplător, spiritul lui Shaw, paradoxal şi ironic, pluteşte peste acel proces desfăşurat, nu întîmplător, într-o Anglie renumit conservatoare. Douglas a ucis un animal sau un om? Dar pentru a răspunde, trebuie să ştim ce este omul. Judecătorul englez (cercetînd încurcat Codul Napoleon!) este brusc iluminat că, în viaţa sa, nu s-a gîndit la asta, ci doar la funcţia sau starea



Toma Caragiu (Pop)

socială a împricinaţilor, la cazul în speţă. Ideile care ajută procesul vin de la cine nu te aştepţi: „Ce e omul?" — întreabă iritat un neurastenic medic legist, obişnuit doar cu cadavrele; „teoria talismanului" este dezvoltată cu cochetărie de soţia judecătorului Draper; un reverend rămîne uimit de propriile sale cuvinte despre ruperea omului de natură... Şi Vercors trece subtil peste apartenenţa ideilor, pentru că nu emiţătorul îl interesează, ci dinamica şi sensul lor. Elsa Triolet considera că „această piesă, unde evoluţia gîndirii ţine loc de intrigă, de peripeţii cu surprize, de răsturnări şi lovituri de teatru, este un tur de forţă". Da, este fără îndoială, o lovitură de teatru — şi o înţepătură franceză — ca tocmai justiţia Angliei conservatoare să obţină prima definiţie a omului: animal rebel contra naturii („omenia nu e o calitate cu care te naşti, ci o demnitate pe care trebuie s-o cucereşti"). Poate, nu atît de uluitoare, dacă ne gîndim la interesul filaturilor engleze şi al celor australiene, ce-şi dispută muncitorii tropi. Dar definiţia rămîne o definiţie cu perspectivă deschisă, pentru că îl defineşte pe om ca rebel nu numai împotriva naturii-mame, dar mereu răzvrătit împotriva a ceea ce l-ar închista într-o a doua natură, împotriva „mamelor vitrege". Totuşi, piesa nu-i fără cusur; pe lîngă prezenţa cîtorva personaje sporadic declarative, prea şterse faţă de altele consistente, am imputa demonstraţiei, densitatea prea mare de referinţe puse în pagină, uneori specioase, pretinzînd o minimă iniţiere şi, oricum, mai mult răgaz de asimilare decît permite dezbaterea scenică.

Pentru tot ce conţine indiscutabil piesa şi se cuvenea exprimat cu grijă şi claritate, dar şi pentru „dificultăţile" ei rezolvate abil, montarea de la Ploieşti a tînărului regizor Emil Mandric merită felicitări. La al treilea spectacol al său — după *Costache şi viaţa interioară* şi *Act venețian* —, regizorul se arată înclinat spre un teatru de investigaţie caracterologică, în care dinamismul se dezvoltă din interiorul personajelor, iar strălucirea montării ţine, în primul rînd, de incandescenţa ideilor sale, nu de tru-

George Mărutză (Sir Arthur Draper)

vaiuri spectaculoase (poate că Mandric va zice că astfel îi fixez limitele: dimpotrivă, numai startul). O atenţie analitică asupra fiecărui personaj, asupra fiecărei apariţii, substanţial diferenţiate (stăruie în memorie la fel de puternic şi roluri principale, ca Draper, Pop, Kreps, şi episodice, ca Bulbrough), o gîndire regizorală păstrînd un echilibru concludent între parte şi întreg, între detaliu şi ansamblu (inclusiv, în colaborarea meritorie cu scenograful M. Tofan), demonstrează studiu documentar şi simţ critic. Mai cu seamă valoros în spectacol este modul cum s-au dozat dezbaterea ideilor şi momentele comice, cum a fost condus „procesul" scenic, găsindu-se prilejul pentru trimiteri satirice şi notaţii ironice, în consens cu opinia lui Vercors, după care „comportamentul", „conştiinţa socială" indică umanul. Şi dacă se remarcă o lipsă de omogenitate a interpretării, un decalaj uneori vădit de măiestrie actoricească, să nu uităm că regizorul este la primul contact cu colectivul ploieştean — deşi nu-i putem scuza, de pildă, o trecere prea uşoară pe lîngă unele roluri (lady Draper-Lili Carandino), care cereau o tratare mai spirituală, mai suculentă şi o intervenţie regizorală mai inspirată.

George Mărutză are talentul de a intra într-o firească şi lipsită de artificii simbioză cu rolul: judecătorului Draper (jucat la Paris de Georges Wilson) îi dă morgă profesională, dar şi umor şi inteligenţă. Este o autoritate plictisită de încurcături, care-şi pricepe vulnerabilitatea, decurgînd din nişte legi ce nu pot răspunde la o problemă fundamentală. Şi Draper trece în faţa noastră — regizorul o subliniază — de la rigiditate la înţelegere lucidă. Trebuie să prindem repede acel fir discret de ironie, cînd „justiţia" se umanizează... O creaţie de deosebită incisivitate comică face Toma Caragiu în Pop, reverend simpatic şi ridicol, un fel de copil mare care ştie multe, totuşi nu gîndeşte destul. Interpretarea lui Caragiu se impune (a cîta oară?) prin ştiinţa şi îndemînarea „efectelor", dar şi prin exigenţa cu care le struneşte pentru a nu şarja. „Imitaţiile" sale de cimpanzeu, de corb, nu produc efect comic în sine, au controlul ideii, sînt integrate în situaţia scenică, în manifestarea colorată a personajului (unul dintre cele mai viguroase ale piesei). L-am regăsit pe Candid Stoica din nou într-o reuşită compoziţie — profesorul Kreps, precizat pînă la micile amănunte, într-o continuă febrilitate şi euforie (lovindu-se de calmul lui Pop, dar amîndoi se completează), cu ticuri şi pedanterii de savant, nepăsător la maniere, cu ceva nematurizat în purtări şi în competenţa sa pedantă, zîmbind larg de plăcere, ca un elev silitor, fiindcă ştie să-i răspundă procurorului. Cu gesturi elegante, cu mişcări grăbite sau încetinite, după o anume coregrafie a impresionării, pregătind cu satisfacţie ultima lovitură, salvatoare, perorînd sincer şi vibrant (chiar patetic) — îl înfăţişează Gh. Bănică pe apărătorul Jameson, în timp ce Adrian Petrache-procurorul Minchett preferă izbucnirile verbale şi atitudinile statice, cu mîna întinsă acuzator, pentru a nu strica poza gravă, importantă, pe care şi-o ia ca slujitor (dogmatic) al legii. O apariţie pregnantă este Dumitru Palade în medicul Bulbrough, astenic, cu fălcile strînse nervos, aruncînd cuvintele cu furie, cu un dispreţ suveran pentru explicaţiile savanţilor neputincioşi. Urmărind cu o curiozitate de asistent, şi nu ca un acuzat, controversele şi încurcăturile stîrnite, Douglas, jucat de Paul Avram, are distincţie „rece", englezească, sclipiri ironice în priviri şi multă inteligenţă în felul cum îşi foloseşte „ignoranţa ştiinţifică". Mai puţin convingătoare, pe aceeaşi linie de preocupări, a fost partenera sa, Margareta Pogonat, în Sybil, deşi forţa ei dramatică e evidentă. Nu ştiu dacă regizorul Emil Mandric a dorit sau nu, dar finalul — cînd Douglas, victorios în lupta sa pentru om, îşi aprinde gînditor ţigara („omul nu există în om, trebuie făcut să înflorească") — se asociază emoţionant unui final memorabil, de la Teatrul de Comedie: Bérenger aprinzîndu-şi ţigara...

Ion Cazaban

Teatrul Muncitoresc C.F.R.

PĂLĂRIA FLORENTINĂ *

de LABICHE
Adaptare de Al. Popovici

Dacă ar fi să se ridice vreodată o statuie admiraţilor dispreţuiţi sau dispreţuiţilor admiraţi, statuia ar trebui neapărat să semene cu Labiche, poate cel mai notoriu caz de „victimă" a aprecierilor echivoce, şi aceasta pe parcursul unui secol, pînă acum, şi cine ştie al cîtor secole de-acum înainte. Admiratorii hohoteau de rîs la comediile şi vodevilurile lui, aplaudau, elogiau, dar nu-şi puteau reţine un vag zîmbet superior în faţa unei „valori atît de mărunte", în faţa unui scriitor care nu este în realitate „decît un bun, un foarte bun autor de mîna a doua". (Citez deci dintr-un admirator, dintr-un „devotat" al lui Labiche — criticul Adolphe Brisson — care „îi atribuia" scritorului „o filozofie, profunzime" şi... „credea ferm în dăinuirea operei sale"...)

Iar cei care nu-l prea admirau pe Labiche — ce să mai discutăm ?, lucrurile sînt prea cunoscute — l-au primit solemn şi, se spune, fără fasoane, la primul tur de scrutin, direct în rîndul zeilor, în Academie. În ceea ce-l priveşte pe marele răsfăţat, cu modestia sa, celebră ca şi el, cu o bună luciditate şi conştiinţă a realei dimensiuni proprii, declara, nu fără un umor amar : „Vă asigur că mă admiraţi prea mult". Şi cînd te gîndeşti că toate sînt pe deplin adevărate şi concomitente : succesele exorbitante, rezervele acre, Academia, valoarea subţirică şi... geniul. Iată-ne, aşadar, vor exclama cititorii de bun-simţ, în plină confuzie, în plină ambiguitate !

Totuşi, dacă ar fi să alegem pentru Eugène Labiche o caracterizare valorică foarte scurtă, ar trebui să apelăm, parafrazînd, la cuvintele mai sus amintite ale lui Brisson : este un foarte mare, un genial autor de mîna a doua. (Acceptîndu-l, de pildă, pe Molière — pentru a ne păstra în limitele genului — ca autor genial de mîna întîi.) Fireşte, cu acestea nu am risipit confuzia. Ba, dimpotrivă. (Dar paradoxurile dau senzaţia de inteligenţă, ceea ce nu poate dăuna actului critic, iar dacă le şi explici cît de cît, începi să fii suspectat de filozofie, cum a fost suspectat, pe nedrept, însuşi Labiche.)

Cine este totuşi controversatul autor ? Dificil de spus în cîteva rînduri, fiind vorba de „părintele" a vreo 160 de lucrări, inegale, inegal primite, mari şi mici la propriu şi la figurat, majoritatea scrise în colaborare. Ne vom mulţumi, prin urmare, cu locuri comune ale criticii — deloc zgîrcită în privinţa analizei lui Labiche — pentru a justifica de ce ne-am dus cu multe îndoieli la spectacolul Teatrului Muncitoresc C.F.R. şi am plecat de acolo cu multe certitudini şi gînduri generoase.

În primul rînd, Labiche este unul dintre cei mai buni *scriitori de piese de teatru*, îşi cunoaşte „meseria" atît de perfect, încît măcar cîteva din comediile lui ar putea deveni manuale de dramaturgie. Iar principiul fundamental al meseriei dramaturgice este de a nu pierde nici o clipă atenţia spectatorului, căci o pagină fastidioasă de carte se poate reciti sau escamota, dar o scenă plicticoasă *pe scenă* amplifică plictiseala în sală prin reacţii în lanţ. Labiche are darul rarisim al captivării continue, refuzînd orice răgaz favorabil strecurării acelui perfid duşman al teatrului, care e plictisul. În al doilea rînd, nimeni nu şi-a bătut atît de tare joc de burghezia franceză a celui de-al doilea Imperiu, arătînd-o în foarte penibile posturi, egoistă, interesată, meschină şi lacomă, nimeni n-a fost, în secolul trecut şi în genul comic, mai crud decît Labiche cu propria clasă socială. În al treilea rînd, cînd asişti la o comedie — culmea exigenţei ! —, vrei să mai şi rîzi, iar uneori chiar vrei să rîzi fizic, adică nu cu o porţiune foarte subtilă şi inteligentă a scoarţei cerebrale, ci pur şi simplu cu gura şi, dacă se poate, în hohote. Or, Labiche are acest talent inestimabil de a provoca rîsul în modul cel mai simplu cu putinţă, fără substanţe chimice speciale şi fără a solicita efortul atît de delicatelor resorturi ale cerebralităţii noastre. Este un titan al simplităţii în arta comediei, care nici nu te obligă, nici nu te invită, ci *te face* să rîzi. Extraordinar lucru ! Motive pentru care — alături de pito-

---

* Regia : Lucian Giurchescu. Scenografia : Sanda Muşatescu. Distribuţia : Cornel Vulpe şi Ştefan Bănică (Fadinard) ; S. Mihăilescu-Brăila (Nonancourt) ; Titu Vedea (Beauperthuis) ; Traian Dănceanu (Vézinet) ; Ion Aurel Manolescu (Tardiveau) ; Corneliu Dumitraş şi Mircea Dumitru (Bobin); Ştefan Bănică şi Ion Vîlcu (Emile Tavernier); Al.Azoiţei (Felix) ; Paul Ioachim (Achille de Rosalba) ; Mariana Mihuţ (Hélène) ; Maria Georgescu-Pătraşcu (Anaïs Beauperthuis) ; Dana Comnea (Baroana de Champigny) ; Tamara Buciuceanu-Botez (Clara) ; Athena Demetriad (Virginie) ; Gaby Teodorescu (Clotilde) ; Petre Laurenţiu (Un caporal) ; Eugen Ionescu (Un lacheu).

Cornel Vulpe (Fadinard) şi Tamara Buciuceanu-Botez (Clara)

rescul unor caractere, de arhitectura decisă, impecabilă a unor situaţii, de aciditatea inteligentă a unor replici — îl socotim pe Labiche un autor foarte mare, genial. Dar de mîna a doua, totuşi, fiindcă nu poate avea nici universalitatea absolută a lui Molière, nici adîncimea observaţiei social-morale a lui Gogol, fiindcă vodevilul, care alcătuieşte o întinsă parte şi o primă preocupare a lui Labiche, este el însuşi o specie de mîna a doua, avînd în vedere vastele posibilităţi de cercetare umană ale comediei, fiindcă un autor de mîna întîi nu calcă de cîteva ori pe unde a mai trecut, iar Labiche se repetă, uneori pînă la autopastişare, fiindcă, în sfîrşit, observaţia care stă la temelia pieselor sale este, aşa cum spunea criticul Francisque Sarcey, „puţin superficială : ea nu pătrunde în fondul caracterelor pentru a le lumina cu linii de foc". „Dar — continuă criticul — ea este întotdeauna adevărată şi amuză".

Date fiind aceste considerente, mulţi s-au întrebat şi se mai întreabă : rezistă Labiche timpului ? Un exeget entuziast, Philippe Soupault, vorbeşte, la un secol de la primele succese ale scriitorului, de o dăinuire certă a operei acestuia. Brisson, criticul pe care l-am mai citat, e cu totul de altă părere : „Un nume popular, iată ce va rămîne din el" (din Labiche — *n.n.*). Adevărul ? Am încercat să-l descoperim în spectacolul lui Giurchescu de la Teatrul Muncitoresc C.F.R. (urmînd să-l verificăm la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" care pregăteşte *Caniota)*. Deocamdată, putem afirma fără rezerve că vodevilul scris acum 114 ani şi intitulat în original *Un chapeau de paille d'Italie* rezistă admirabil în 1965 sub titlul *Pălăria florentină* şi în adaptarea respectuoasă, uşor modernizată, a lui Al. Popovici. (Dar numai în adaptare ! Nu toate situaţiile, replicile şi gagurile originale pot fi gustate acum.) Pe alocuri, datorită regiei şi efortului actorilor, e chiar irezistibil.

Vodevilul, ca imensa majoritate a comediilor lui Labiche, se ocupă de o căsătorie tipic burgheză. De altfel, lumea scriitorului e de-a dreptul obsedată de problemele matrimoniale. O burghezie stabilitară, nu veleitară ca la Molière sau Balzac, mulţumită de

Ştefan Bănică (Tavernier) şi Cornel Vulpe (Fadinard)

sine, grasă şi leneşă, stăpînă pe prerogativele de clasă, consolidată şi politic, îndeletnicindu-se cu asigurarea viitorului progeniturilor, urmărindu-şi cu strictețe interesele personale, aceasta e sursa comediilor lui Labiche. Domnul Nonancourt îşi întreabă viitorul ginere: „Părăluțe aveți ?" şi nu acceptă căsătoria fiicei decît după ce s-a convins că renta lui Fadinard este de 20 de franci pe zi. Iar cînd se consideră tras pe sfoară de Fadinard, Nonancourt se justifică senin: „Ce vrei ? E rentier. Iată cea mai frumoasă circumstanță atenuantă pentru toți tații".

În rest, burghezii lui Labiche sînt nişte oameni mai mult sau mai puțin stupizi, îngrozitor de meschini şi mărginiți, care se înşeală unii pe alții, nu fără o voluptate ascunsă a rapacității şi feloniei; femeile sînt prostuțe, deşi voluntare, şi, de obicei, infidele; ofițerii grosolani, violenți, dar cu succes la doamnele onorabile; servitorii seamănă cu stăpînii lor în materie de lenevie şi impertinență, dar au dreptate, căci stăpînii se întrec în avariție. *Pălăria florentină* plimbă „nunta" Fadinard-Nonancourt prin diverse ambianțe sociale, între care şi salonul vulgar-pastoral al baroanei de Champigny, folosindu-se ca pretext încurcătura provocată de calul lui Fadinard ce consumase liniştit pălăria de pai a doamnei Beauperthuis, iar personajele se relevă în cîteva linii — aici nu poate fi vorba de caractere —, amuzante, chiar foarte amuzante.

Totul în acest vodevil este ritmul extrem de rapid al developării acțiunilor şi dialogului, remarcabila însuşire a autorului de a nu ține în mod inutil nici un personaj pe scenă, de a antrena tot ce e „suflare omenească" în mişcare şi dialog. Şi, de asemenea, simplitatea. Personajele nu vorbesc deloc „ca la teatru", ci simplu, obişnuit, iar hazul e de cele mai multe ori dezinvolt, comun, dar nu fanat. Adesea, chiar nițel gros, dar, vorba lui Labiche: „Ca să faci o piesă veselă, îți trebuie un stomac bun. Veselia se află în stomac". Frazele, glumele, jocurile de cuvinte nu par nicidecum *lucrate*, ca şi situațiile, de altfel, deşi se ştie că Labiche crea pe baza unui plan amănunțit.

Scenă finală

Dacă nu te duci neapărat la un spectacol de comedie ca să-ţi lărgeşti orizontul intelectual, ca să aprofundezi cîteva probleme mari, cardinale, ale existenţei ; dacă nu intenţionezi, nici mai mult, nici mai puţin, decît să te distrezi, afli în Labiche, din acest punct de vedere, un maestru neîntrecut. Iar pînă la apariţia unui alt scriitor pe măsura lui — epigoni au fost nenumăraţi — în acest strat inferior al comediei, va trebui să ne amuzăm în continuare pe socoteala burghezilor din a doua jumătate a secolului trecut, pe socoteala micilor eroi ai marelui Labiche.

Adaptarea întreprinsă de Al. Popovici e o discretă şi necesară ajustare a vervei lui Labiche pe linia gustului modern : aluzii, poante, elemente de terminologie contemporană strecurate abil, fără a supăra pe nimeni, nici măcar pe apărătorii îndreptăţiţi ai textelor clasice.

Lucian Giurchescu a depus desigur o muncă uriaşă pentru dirijarea unui ansamblu mare, într-o mişcare perpetuă, cu muzică şi dans, cu schimbări rapide de decor (foarte inspirat şi sugestiv realizat de Sanda Muşatescu, mobil, dinamic chiar, cu un rol comic de primă importanţă). Pornind de la cerinţele de ritm şi sincronizare ale vodevilului, de la necesităţile de inserare oportună a muzicii şi dansului, regizorul a obţinut un tempo de joc alert, un spectacol de desfăşurare frenetică, fiecare act încheindu-se, după acumulări intense de energie, într-un paroxism al vervei. Ritmul acesta uimitor este, de fapt, principalul merit al regiei şi actorilor : un spectacol care nu „stă" nici o secundă. Dar e şi elementul care denunţă limitele de rezistenţă ale interpreţilor. Le citim pe figuri epuizarea, eforturile *se văd* — şi ideal ar fi să nu se vadă —, veselia produsă de personaje se combină cu compasiunea stîrnită de truda supraomenească a actorilor. Ceea ce dovedeşte că mai sînt încă trepte de parcurs pentru cîştigarea condiţiei fizice a actorilor noştri, fiind vorba, în ultimă instanţă, de însăşi condiţia lor profesională.

În ciuda suprasolicitărilor unui ritm demn de epoca rachetei, interpreţii au trecut victorioşi toate obstacolele (scaune, uşi, pereţi, paturi, gaguri, muzică, balet etc.), vădind chiar multă aplicaţie pentru genul de umor al lui Labiche. Turul de forţă este, evident, al rolului Fadinard, din care Cornel Vulpe a „stors" tot ce se putea stoarce în materie de haz, mişcare, dialog. Actorul se agită de-a lungul şi de-a latul întregii piese şi al întregii scene, dialoghează absolut cu toate personajele, adeseori cu cîte trei deodată, se epuizează numai o dată cu personajul interpretat (dar ce epuizare!), degajă un umor ceva mai subţire decît al celorlalţi, zboară, cade, se prelinge, tremură, se lamentează şi suferă într-un chip foarte convingător (pentru vodevil, fireşte). Păcat că nu toate replicile sale ajung întregi în sală, din pricina gîfîielilor explicabile. S. Mihăilescu-Brăila (Nonancourt) joacă mai puţin detaşat, rîzînd de personaj, cu accent pe ticuri. (Iar Soupault afirma atît de categoric că eroii lui Labiche nu au ticuri!) Ştefan Bănică în rolul artileristului Tavernier e feroce, făcînd un tandem comic clasic împreună cu speriosul Fadinard. Cînd urlă, cuprins parcă de o migrenă acută, pentru a anunţa apoi naşterea unei idei, efectul acestei glume groase este extraordinar. De fapt, iată tipul de umor la care invită vodevilurile lui Labiche. Mariana Mihuţ (Hélène) e odrasla naivă şi cam prostuţă a „vegetarianului" Nonancourt, alintată (dar de ce abia de la mijlocul piesei şi de ce pînă într-atît încît să nu-i mai pricepem limbajul, ca la bebeluşi?) şi, bineînţeles, torturată de o idee fixă: să se mărite. Prezenţă scenică: agreabilă. Baroana (Dana Comnea) are ţinută, un şters farmec aristocratic, dar textul nu prea are haz. Foarte populară, foarte voluntară, foarte bine interpretată de Tamara Buciuceanu-Botez, actriţă de comedie deosebit de înzestrată, este Clara, personaj din păcate abandonat de autor, soartă împărtăşită, de altminteri, de mulţi alţi eroi ai comediilor sale. Au lucrat atent, deşi descinzînd din Caragiale, Titu Vedea, rolul încornoratului Beauperthuis, iar Ion Aurel Manolescu, rolul lui Tardiveau. Textul cam subţire al unchiului Vézinet e depăşit, pe alocuri, de jocul colorat al lui Traian Dănceanu. Talentul de comedian al lui Corneliu Dumitraş nu se dezminte; în Bobin, actorul schiţează o bună caricatură. Paul Ioachim şarjează fin în Achille de Rosalba. Conlucrează la verva sălbatică a spectacolului Athena Demetriad (Virginie), într-o măsură mai mare; Al. Azoiţei (Felix) şi Maria Georgescu-Pătraşcu (Anaïs), într-o măsură mai mică. Muzica lui Vasile Veselovschi şi Radu Şerban se integrează substanţial în stilul spectacolului, ca şi coregrafia Verei Proca-Ciortea.

Cu alte cuvinte, Labiche rezistă.

Dumitru Solomon

Teatrul din Tg. Mureş (secţia maghiară)

ŞTAFETA NEVĂZUTĂ *

de PAUL EVERAC

La secţia maghiară a Teatrului din Tg. Mureş, spectacolul are o desfăşurare calmă, un ton firesc. El scoate în evidenţă calitatea unei trupe cu un bun nivel de omogenitate, sudată printr-un îndelungat antrenament comun, care a izbutit să integreze rapid stilului ei pe cei mai tineri membri, recent absolvenţi ai Institutului. Actorii joacă toţi cu o excelentă stăpînire a mijloacelor profesionale, fără stridenţe, fără agitaţie inutilă, mai degrabă sobru, cu înclinaţie pentru nuanţe şi semitonuri, ceea ce face ca evoluţia lor în scenă să fie urmărită în permanență cu cea mai mare atenție. Interpreții știu să creeze împreună o atmosferă de viață simplă, neforțată și necontrafăcută. Protagonistul, Csorba András, posedă forță inteligent stăpînită și bine dozată, prin care gravul Dobrian se impune fără să ocupe tot timpul primul plan — mai degrabă se poate spune că joacă acoperit, disimulîndu-și frămîntarea sub aparențele autocontrolului pe care i-l impun obligațiile diurne. Un foarte interesant Sturzu — subtil, discret, înțelept, de o mare finețe — compune, aproape fără gesturi, numai din zîmbet, privire și intonație, Czikéli László. Tanai Bella (Elena) joacă cu extremă reținere, concentrat, cu un dramatism „subteran", bogat în sensuri. Lohinszky Loránd (Săvoiu) — de data aceasta fără să-și dezvăluie în întregime bogata personalitate artistică — conferă personajului naturalețe și umor, sugerînd mereu că știe mult mai mult decît este dispus să spună. Ferenczi István (Sorescu) și Mózes Erzsébet (Dochița Nedelea) realizează niște autentice portrete de tineri, libere de șablonul „impetuozității" zgomotoase și impertinenței agasante ; ei știu să țină dificilul echilibru dintre dezinvoltură și seriozitate, sînt spontani, plăcuți, dar deloc superficiali.

---

* Regia: Fárkás István şi Lavotta Károly. Decoruri şi costume: Labancz László. Distribuţia: Csorba András (Dobrian); Szamossy Kornélia şi Czékely Anna (Eta); Tanai Bella (Elena); Bács Ferenc (Giurcă); Ferenczi István (Sorescu); Tamás Ferenc (Iliescu); Tóth Tamás (Boboc); Lohinszky Loránd (Săvoiu); Bartos Ede (Iacob); Czikéli László (Sturzu); Tarr László (Zamfir); Gyarmati István (Pătulea); Magyari Gergely (Irimia); Nemes Levente (Dionisie); Nagy Imra (Stogu); Kiss László (Orzea); Mózes Erzsébet (Dochiţa); Faluvégi Lajos (Veniamin); Varga József (Stoica); Kakuts Agnes (Secretara); Szabó Agnes (Prima laborantă); Debreczeni Gabi (A doua laborantă); Nagy József (Primul muncitor); Bedö Ferenc (Al doilea muncitor).

Gîndind spectacolul pe aceste valori, care au dus la admirabile portrete scenice, regia (Farkas István și Lavotta Károly) n-a izbutit, în aceeași măsură, să dea acestuia o direcție, un scop. Construcția fragmentară a piesei se resimte puternic în reprezentație, deoarece scenele, tablourile, momentele — unele, în sine, deosebit de convingătoare — se găsesc într-un raport de echivalență, fiind juxtapuse și neducînd la o acumulare. Grafic, conflictul parcurge o linie orizontală, pornindu-se mereu de la același nivel, fără ca tensiunea să crească, fără ca relațiile între personaje (Eta—Dobrian, Eta—Elena etc.) să cunoască acele înnodări dramatice ale momentelor de maximă încordare. Intrări și ieșiri — nu întotdeauna îndeajuns de ordonate — nu izbutesc să înlăture o anumită impresie de static pe care spectacolul o creează mai cu seamă în partea sa finală ; atmosfera festivă ce domnește aici pare să fie cîștigată cu prea mare ușurință, în raport cu obstacole întrucîtva neglijabile. Contribuie la aceasta și tratarea estompată, în grabă, a intens-dramaticului moment Giurcă, a cărui scurtă, dar extrem de importantă trecere prin scenă rămîne destul de neobservată ; și conturul cam incert al singurelor personaje interesate să frîneze deznodămîntul firesc, îndeplinind în piesă ingrata funcție negativă : Boboc și Iliescu.

Cea mai puțin realizată componentă a spectacolului este scenografia (Labancz László) ; decorul e compus pe un fundal inexpresiv de ferestre luminate și pe un supărător abuz de perdele de pluș. Biroul secretarului de raion e de-a dreptul urît, iar interiorul de uzină — cu cuptoare aprinse și un tablou de comandă violent colorat — este naiv ca un desen de școlar. Scăpări ale unei viziuni tributare locului comun se remarcă și în concepția costumului : delegatul raionului poartă o dizgrațioasă haină de vinilin și inevitabila șapcă, cel al ministerului are o servietă imensă, de un neverosimil vișiniu lucios.

I. P.

TEATRUL ROMÂNESC PESTE HOTARE

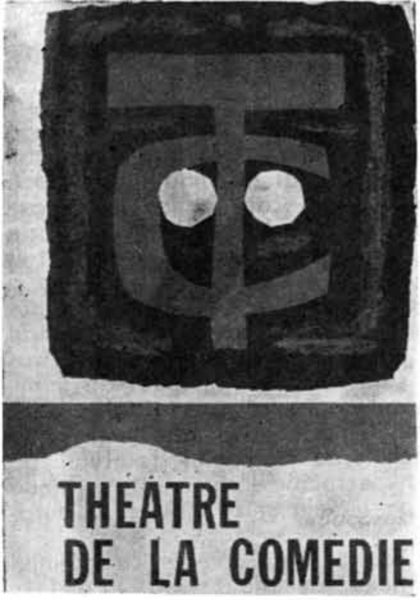
„ACEȘTI MARI PRIETENI AI VISULUI...”

„COMEDIA” BUCUREȘTEANĂ: PREMIUL PENTRU CEA MAI BUNĂ PARTICIPARE NAȚIONALĂ LA TEATRUL NAȚIUNILOR

Viața unei echipe teatrale, împărțită între repetiții, premiere și spectacole, este un izvor continuu de variație și surpriză. Nicăieri poate mai mult ca în această lume agitată, febrilă – care-și păstrează ingenuitatea pînă la pensionare și-și afirmă violent și din prima zi rîvnele și ambițiile, căutîndu-și cu fervoare un loc central pe podeaua scenei, capabilă adesea de fermecătoare copilării și uneori gata să se piardă în păienjenișul intrigilor, dar totdeauna însetată de artă –, nu este mai prezentă ideea de veșnică înnoire. În fiecare seară, actorul îmbracă alt costum, își schimbă masca și devine personajul unei tragedii sau al unei comedii. De-a lungul carierei sale un artist trăiește zeci de existențe, schimbînd mereu zidurile cetăților antice cu cele ale burgurilor medievale sau cu cele ale somptuoaselor hoteluri ultramoderne, călătorind în timp și spațiu cu o viteză pe care nici rachetele ultrasonice n-o dezvoltă. Din bucățile de carton ale decorului, din elementele de recuzită, din filtrele luminilor se improvizează cîmpiile atice, fiordurile norvegiene sau atmosfera de vrajă a unui port în ceasul cînd navele se desprind de țărm. Iar actorii respiră de fiecare dată acest alt climat și dacă n-ar fi nedespărțita constelație a reflectoarelor, care-i însoțește mereu pe orice punct al globului, am putea spune despre ei că au străbătut, în lung și în lat, și istoria și harta lumii.

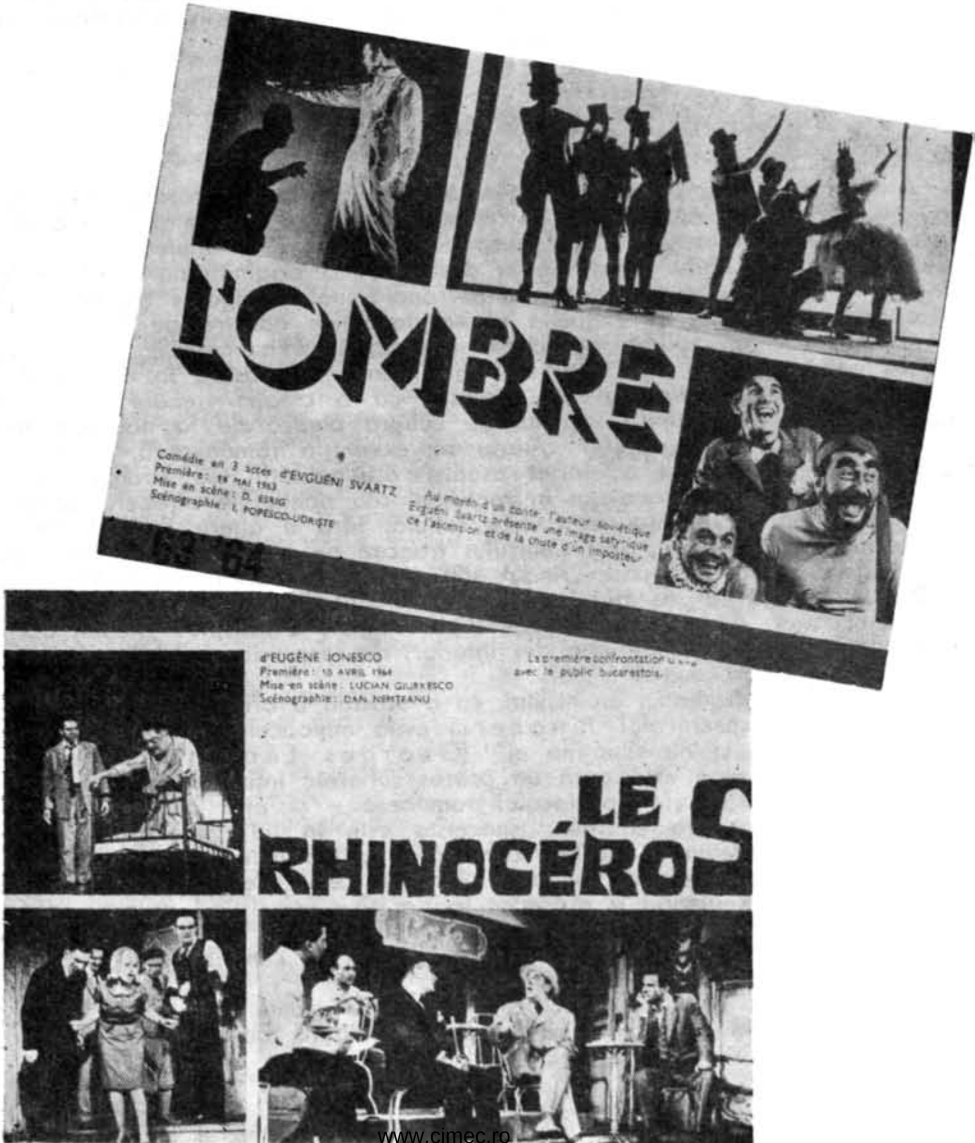
Așa stînd lucrurile, e firesc ca, atunci cînd peregrinii sedentari pleacă în adevăr în altă țară, psihologia lor să fie deosebită de a altor călători. Ei nu pornesc la drum numai din dorința de a vedea, dar și de a fi văzuți, nu numai pentru a culege impresii, dar și pentru a le provoca. Se duc să joace, să reprezinte, să cunoască și să fie cunoscuți de alt public. Orașul îi ademenește cu chemările lui, dar scena îi captivează și îi reține, căci o premieră într-o țară străină este un nou început, în alte condiții de viață. De la înălțimea scenei, ei privesc – aici ca și acasă – oamenii pe care îi întîlnesc pe stradă și – aici ca și acasă – se gîndesc la reacțiile lor într-o sală de spectacol.

I-am urmărit pe actorii Teatrului de Comedie la Paris, în zilele premergătoare reprezentațiilor, și i-am văzut alternînd între încordare și exuberanță, repe-



THEATRE
DE LA COMEDIE

Pagini din programul de sală al Teatrului de Comedie, prezentat la spectacolele de la Théâtre des Nations



L'OMBRE

Comédie en 3 actes d'EVGUÉNI SVARTZ
Première: 18 MAI 1963
Mise en scène: D. ESRIG
Scénographie: I. POPESCO-UDRIȘTE

Au moyen d'un conte, l'auteur soviétique Evguéni Svartz présente une image satyrique de l'ascension et de la chute d'un imposteur

63 64

d'EUGÈNE IONESCO
Première: 10 AVRIL 1964
Mise en scène: LUCIAN GIURKESCO
Scénographie: DAN NEMȚEANU

La première confrontation [illegible]
avec le public bucarestois.

LE
RHINOCÉROS

tînd înfrigurat spectacole pe care le jucaseră de nenumărate ori, și ascultînd vibrațiile vocii lor în marea sală „Sarah Bernhardt", ca și cum ar fi consultat un oracol. Și le-am înțeles și teama și speranța. Pentru ei, Parisul nu mai însemna nimic, dacă la rîndul lor nu-i puteau oferi ceva. I-au oferit. Pe o scenă care aduce în fiecare stagiune alte zeci de trupe, într-un fel de caleidoscop al celor mai diverse arte teatrale, fizionomia lor particulară a fost reținută, și tinerețea cu care s-au dăruit a impresionat. Nu e un fapt oarecare.

Cînd repetate companii n-au izbutit, în actuala stagiune a Teatrului Națiunilor, să obțină audiența publicului, iar destule spectacole prezentate în cadrul acestui „turnir" nu au fost nici măcar menționate în presă, atenția acordată trupei românești de cronicari prestigioși, prezența în sală a unor personalități marcante ale vieții artistice franceze și mai ales numărul mare al spectatorilor care au asistat la cele șase reprezentații constituie semnele distinctive ale unei reale aprecieri. După aproape trei săptămîni de la încheierea turneului Teatrului de Comedie, în presă, ca și la posturile de radio străine, spectacolele românești continuă să fie comentate, ceea ce reprezintă, fără îndoială, un indiciu și cu privire la durabilitatea interesului stîrnit la Paris de actorii noștri.

De altfel, juriul Teatrului Națiunilor a distins Teatrul de Comedie cu premiul pentru cea mai bună participare națională, cu o mențiune specială pentru Troilus și Cresida.

Ținînd seama de articolele cronicarilor dramatici, de declarațiile oamenilor de artă și observațiile publicului, Teatrul de Comedie s-a impus la Paris prin originalitatea spectacolelor, prin caracterul lor modern, prin teatralitate și prin calitățile diverse ale unei trupe foarte omogene.

I

A existat o părere aproape generală cu privire la trăsăturile de originalitate ale teatrului românesc, și împrejurarea este cu atît mai menționabilă cu cît această personalitate se cerea desprinsă, receptată și înțeleasă în trei spectacole cu totul deosebite. Analiza n-a descoperit o originalitate vagă, nedeterminată sau încă incertă, ci o fizionomie personală, net și viguros delimitată. Despre stilul aparte de gîndire și expresie al spectacolelor noastre au fost emise prețioase opinii. Așa, de pildă, apreciind spectacolul Rinocerii, Eugen Ionescu consideră că, în artă, o operă se valorifică numai în măsura în care dispune de un sistem propriu și inimitabil de expresie, că o creație trebuie să formeze o unitate specifică, că definiția faptului de cultură pleacă de la noțiunea de individualitate. Judecînd după acest criteriu reprezentația românească, el a socotit-o deosebit de interesantă și a stăruit asupra originalității ei. Dramaturgul vedea meritul de seamă al spectacolului în realismul său poetic, în alfabetul artistic care tălmăcește în modul cel mai concret o fabulă, fără a altera lirismul simbolurilor ei. Paul-Louis Mignon, directorul Centrului francez de teatru și cronicarul dramatic de la Radio-Paris, considera la rîndul său că originalitatea reprezentației trebuie căutată în faptul că ea „se află la o egală distanță de o stilizare căutată și de un realism anecdotic". Asupra acestei idei, P. L. Mignon a insistat : „Repet, acest simbolism nu este fățiș... Poezia vine din interior, din expresia sensibilității. Totul provine aici din prezența umană".

Alți cronicari dramatici au reținut, ca o dovadă a originalității viziunii noastre teatrale, faptul că spectacolul Rinocerii evită mijloacele de expresie artificiale, fixînd „ideea piesei și nu situațiile ei" (Georges Léon), căutînd să nu stigmatizeze printr-o pecete exterioară un proces sufletesc intim. Jacqueline Cartier de la „France-Soir" nota : „În spectacolul românesc — și prin aceasta el e remarcabil — rinocerul nu are coarne... rinocerita este în întregime psihologică, fără mască". Un vechi prieten și excelent cunoscător al teatrului lui Eugen Ionescu, care de altminteri i-a și prefațat volumele, Jacques Lemarchand, se asocia aceluiași punct de vedere : „Regizorul a procedat foarte bine neinsistînd asupra «pitorescului rinocerian». Prezența monstrului pe scenă nu poate decît să micșoreze sentimentul de teroare pe care îl inspiră. Ți-e mai puțin teamă de ceea ce vezi și poți atinge, decît de ceea ce dă tîrcoale și amenință".

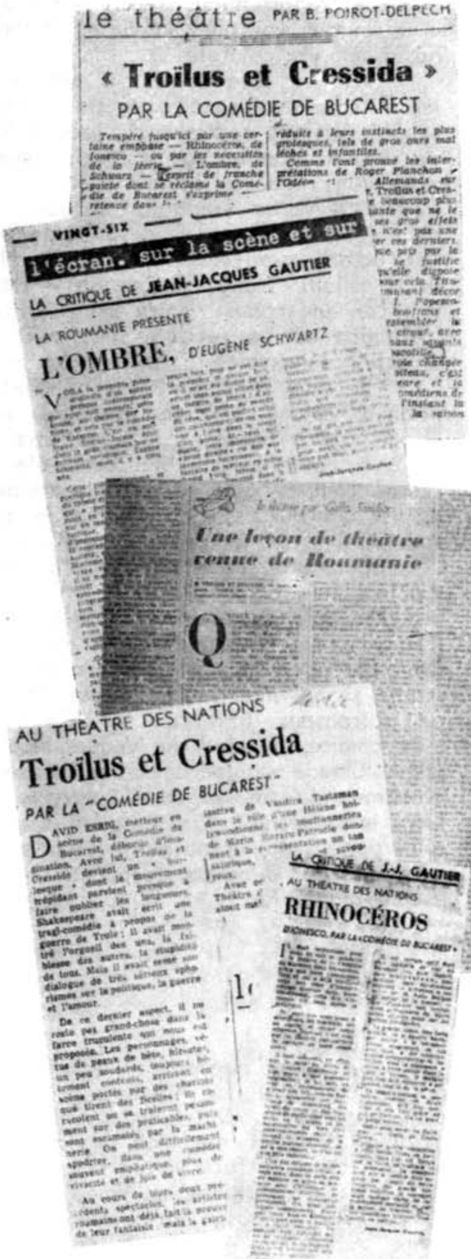
Scriind despre cele trei spectacole ale trupei românești, critica de specialitate a subliniat alte laturi ale aceleiași originalități. Ceea ce a surprins, spre exemplu, la Troilus și Cresida a fost imaginea lucidă, crudă a războiului, în cadrul unei satire dezlănțuite ce reușește să reducă raporturi umane, aparent complicate și subtile, la expresia lor cea mai simplă și palpabilă. S-a apreciat că în loc să asistăm la sfîșierile interioare ale unor conștiințe frămîntate și să urmărim nehotărîrile, remușcările, iluziile lor despre propriile lor acțiuni, ni s-a desenat tabloul burlesc al împrejurărilor în care triumfă puterea, șiretenia, pofta, instinctul, și își croiește drum spre eternitate mitul.

Regizorul Albert Botbol, directorul Universității Teatrului Națiunilor, scria: „Am văzut și ascultat cu plăcere Troilus și Cresida, în montarea formației bucureștene. Cunosc de multă vreme această comedie shakespeareană, dar cred că e pentru prima oară cînd am înțeles-o pe deplin prin intermediul unui spectacol. Aceasta, pentru că reprezentația propune un punct de vedere limpede asupra universului de idei al lucrării dramatice și, mai cu seamă, un punct de vedere original, decurgînd din însăși structura textului. Prin valorile sale, spectacolul românesc mi se pare cel mai interesant din întreaga stagiune de pînă acum a Teatrului Națiunilor."

În dispozitivul scenic al reprezentației, unii dintre comentatori au deslușit o sugestie a creatorilor spectacolului, cu privire la însuși mecanismul războiului, socotind că astfel farsa devine încă și mai suculentă. „Eroii îmbrăcați în piei de animale, hirsuți, totdeauna prostește mulțumiți de ei– observă Claude Baigneres – apar pe cărucioare mînuite de sfori invizibile... iar pe urmă sînt scoși afară din scenă de aceeași mașinărie. E foarte greu de adus într-o comedie emfatică mai multă vivacitate și dragoste de viață." („Figaro")

Poirot Delpech împărtășește opinia confratelui său: „Generali, bufoni și îndrăgostiți prefac scena într-un adevărat circ, cu clovnii, animalele sale savante și dansatoarele sale pe sîrmă". („Le Monde")

O nuanțată analiză a acestui spectacol i-o datorăm lui Gilles Sandier („Arts-Spectacles"), care s-a ocupat îndelung de particularitățile reprezentației. „Căci aici este geniul acestei puneri în scenă: ea situează în fiecare clipă teatrul în teatru, spunînd în fiecare secundă că aici pe pămînt totul este imagine, relevînd în același timp minciuna, impostura sau iluzia pretutindeni tăinuite. Pe de o parte, aceste brute lăudăroase în continuă reprezentație, fiecare în fața lui însuși sau în fața celorlalți fanfaroni – complicii lor – deci toți gata să joace, și, pe de altă parte, misticii feudali legați de un cod de valori



le théâtre PAR B. POIROT-DELPECH

« Troïlus et Cressida »

PAR LA COMÉDIE DE BUCAREST

VINGT-SIX

l'écran. sur la scène et sur

LA CRITIQUE DE JEAN-JACQUES GAUTIER

LA ROUMANIE PRÉSENTE

L'OMBRE, D'EUGÈNE SCHWARTZ

Une leçon de théâtre venue de Roumanie

AU THEATRE DES NATIONS

Troïlus et Cressida

PAR LA "COMÉDIE DE BUCAREST"

LA CRITIQUE DE J.-J. GAUTIER

AU THEATRE DES NATIONS

RHINOCÉROS

D'IONESCO, PAR LA «COMÉDIE DE BUCAREST»

Presa franceză despre spectacolele Teatrului de Comedie depăşite, reprezentînd Trecutul, Istoria, Absolutul, Onoarea şi alte majuscule de pe urma cărora vor pieri în curînd, fixaţi în forme moarte şi devenind chiar sub ochii noştri imagini colorate.

Aşa se face că, într-o tabără şi în cealaltă, personajele redevin actori de teatru care evoluează cu gesturi largi şi iau diferite poze, de unde o savantă şi subtilă falsitate teatrală de joc; prin aceasta, din nou, spectacolul nu e departe de teatrul japonez sau chinez; fiecare tabără îşi are ceremonialul, ritualul său: există un ritual al brutei, ca şi un ceremonial al eroilor romanelor cavalereşti; fără a fi vorba vreodată de dans, de mimă, sau de o vană gesticulaţie, ideea de balet nu e departe, iar în toate acestea ghiceşti un prodigios exerciţiu corporal. Toţi actorii m-au fascinat prin disciplina la care s-au supus, dar, poate mai mult decît ceilalţi, Troilus şi Cresida – doi adolescenţi ieşiţi dintr-o „boîte à musique", uniţi de un codoş pentru scurtul răstimp al unei nopţi de dragoste, înainte ca logodnica să fie predată grecilor, ca o marfă, şi sfîrşind prin a intra în jocul abjecţiei universale". („Arts-Spectacles").

Şi alte comentarii susţin ideea că Troilus şi Cresida a triumfat printr-o viziune artistică originală, înrădăcinată în realităţile de azi ale piesei. Într-o notă a agenţiei „France-Presse" se spune: „Această piesă, care este departe de a fi una din cele mai bune ale marelui dramaturg englez, nu poate trece cu succes rampa, decît dacă interpretarea ei este cu adevărat originală. Ei bine, actorii din Bucureşti au reuşit... În plus, o punere în scenă uimitoare n-a permis spectatorilor un moment să reia răsuflarea"

Cum era şi de aşteptat, ca orice fapt de originalitate, ca orice act artistic, spectacolele româneşti au trezit şi nemulţumiri sau opoziţii. Cronicarul ziarului „Le Monde", bunăoară, contestă punctul de vedere al creatorilor spectacolului Rinocerii, reproşîndu-le că expun piesa la contrasensuri şi îl prefac pe instinctivul Bérenger într-un „desperado al umanismului", iar o astfel de interpretare scoate şi mai mult la iveală banalitatea textului. Acelaşi cronicar regretă că regizorul a transpus Troilus şi Cresida, exclusiv pe portativul farsei şi al efectelor comice, pierzînd din vedere resursele de subtilitate şi de profunzime ale dialogului. Claude Baigneres îl întovărăşeşte în această opinie, cînd notează că „din aforismele lui Shakespeare asupra politicii, războiului şi dragostei nu rămîne mare lucru în spectacol". Oricît de mare şi de legitim ar fi apetitul regizorului sau actorului pentru elogiul absolut, el va aprecia mai curînd aceste rezerve – îndreptăţite sau nu, şi, în orice caz, expresia unei concepţii – decît un examen formal şi sumar asupra muncii lor.

II

S-a vorbit adesea la Paris, în legătură cu spectacolele Teatrului de Comedie, despre caracterul lor modern, despre teatralitatea lor. „Dacă în Rinocerii – cum observa A. M. Julien, directorul Teatrului Naţiunilor – este frapantă simplitatea cu totul modernă a formulei artistice, refuzul oricărui artificiu, sobrietatea – ceea ce face să uiţi că actorii sînt actori –, în Umbra sau în Troilus şi Cresida, impune mulţimea mijloacelor scenice reîntinerite şi prezentate cu o fantezie prodigioasă. Iar această disponibilitate pentru stilurile de joc cele mai opuse reprezintă – cum ne spune dramaturgul american Barrie Stavis – dovada mobilităţii moderne a teatrului românesc." Amintind despre această particularitate a spectacolelor Teatrului de Comedie, este poate util să semnalez că în presa franceză reprezentaţiile cu Rinocerii au prilejuit reluarea unei mai vechi şi încă nestinse discuţii cu privire la teatralitatea antiteatrului. Pentru Jacqueline Cartier, spectacolul nostru a constituit încă o dovadă că piesele lui Eugen Ionescu sînt cum nu se poate mai spectaculoase. „A vorbi despre antiteatru, în legătură cu opera lui Eugen Ionescu, mi se pare o absurditate, chiar mai mare decît acelea pe care eroii săi le debitează. În teatrul lui Eugen Ionescu, actorii îşi găsesc roluri...

Nu ai ocazia să devii rinocer în fiecare zi". Actorii și regizorii francezi s-au arătat cei dintîi surprinși de varietatea resurselor artistice ale actorilor care au o „formație completă, exersați în toate disciplinele corporale" („France-Soir"). Regizorul François Maistre scrie: „Se joacă teatru de acești actori, așa cum n-ar trebui niciodată să uităm că e nevoie să se joace. Ei nu uită. Și o fac foarte simplu, urcînd și coborînd, rîzînd și plîngînd, alergînd și zbenguindu-se, producînd sentimente din toată ființa, din adîncurile ei, așa cum trebuie s-o facă întotdeauna niște actori demni de acest nume, cum o fac în fond oamenii".

Cunoscutul actor François Chaumette de la Comedia Franceză consideră printre virtuțile de căpetenie ale spectacolelor noastre, capacitatea trupei de a trece – de la o seară la alta – în alt univers de idei și mijloace artistice, fiind cînd de o sobrietate deplină, clasică, care se lipsește de gesturi și se mulțumește cu inflexiuni și tăceri, cînd explodînd într-o animație și o vervă neistovite. „Da, aceasta este teatru", „Da, acești actori știu să-și țină publicul cu răsuflarea tăiată", a scris, de altfel, J. J. Gautier în „Figaro".

Ori de cîte ori s-au enumerat componentele teatralității și ale caracterului modern al spectacolelor noastre s-a vorbit despre „unda de lirism", despre „spiritul de francă veselie", despre „verva foarte latină a actorilor bucureșteni", despre „rutina brutalizată" în general de „strălucirea unei arte vitale aflate în plină evoluție". Iar faptul că, în toate cele trei spectacole, realitatea și simbolul, adevărul și fantezia, faptul și legenda se întrepătrund sau, în orice caz, întrețin un dialog subteran, l-a făcut pe același J. J. Gautier să constate, în mod sintetic: „Este sigur că acești mari prieteni ai visului și ai povestirii, acești mari imaginativi, plini de ironie și de farmec, care sînt românii, se pricep mai bine ca oricine să materializeze dar într-un chip foarte aerian, ricoșeurile fantasticului pe suprafața realului".

III

Regizorii, scenografii, actorii care au creat cele trei spectacole au beneficiat – din partea criticii dramatice, a mediilor artistice și a spectatorilor – de o considerație care se cere anume subliniată. Despre regia lui Lucian Giurchescu la Rinocerii, s-a scris că izbutește „un adevărat tur de forță" („France-Soir"), despre regia lui David Esrig la Umbra, că este de „o profundă originalitate" („l'Humanité"), despre regia aceluiași la Troilus și Cresida, „că egalează pe Peter Brook" („Arts-Spectacles"). Decorurile lui Dan Nemțeanu la Rinocerii au fost considerate pline de poezie („Radio-Paris), cele ale lui I. Popescu-Udriște la Umbra denotînd o viziune colorată și umoristică a simbolurilor („Figaro"), cele ale aceluiași scenograf, la Troilus și Cresida, elogios comentate pentru ingeniozitatea lor („Le Monde").

Jocul lui Radu Beligan a impus prin sobrietate: „A fost, fără îndoială, mai plăcut să vedem un Bérenger obosit, apoi îngrijorat, apoi nefericit, neliniștit, pe urmă sincer speriat, prin jocul sobru al lui Radu Beligan, decît să asistăm la convulsiile și grimasele eroului, așa cum ne-au fost arătate în unele spectacole" (J. J. Gautier). Aceeași părere o are și Jacques Lemarchand: „Radu Beligan, în rolul lui Bérenger, a jucat cu discreție, și drama și-a dobîndit astfel o nouă sursă de tragic, care duce piesa la adevăratele ei culmi". De altfel, interpretarea lui Beligan l-a determinat pe Eugen Ionescu să declare: „Beligan este extrem de impresionant în jocul lui, de o simplitate extraordinară... Cred că este unul din cei mai mari actori contemporani".

Ion Lucian – în rolul lui Jean din Rinocerii – a cucerit favoarea generală a criticii franceze, care nu și-a precupețit laudele: „Metamorfoza omului în bestie este halucinantă" („France-Soir"). „Ion Lucian face un salt fericit în scena «de aur» a metamorfozei la vedere" („Le Monde").

Un succes evident a obținut Marin Moraru, atît în rolul Ministrului de finanțe din Umbra („M-am delectat la fel cu toată lumea cu figurile de necrezut, de manej burlesc, ale lui Marin Moraru, care joacă rolul bătrînului ministru de finanțe, istovit, sfărîmat, scos din circulație, incapabil de a se sluji de propriile sale membre" — notează J. J. Gautier), cît și în cel al lui Patrocle din Troilus și Cresida, rol despre care un cronicar socoate că a fost realizat cu o vervă uluitoare.

În interpretarea Sandei Toma au surprins atît vigoarea arătată în rolul Daisy din Rinocerii („Am fost izbit de forța, de violența și de senzualitatea jocului Sandei Toma. Modul în care ne-a arătat că este pur și simplu aspirată de chemarea marii trupe de animale sălbatice avea ceva crîncen instinctiv"), cît și delicatețea fragilă reliefată în Umbra și Troilus și Cresida.

Au plăcut, de asemenea, foarte mult „fizicul spiritual, ochiul ager, hazul contagios" ale Vasilicăi Tastaman în Umbra și „veselia ei lascivă, fabricată, în Troilus și Cresida, unde creionează o Elenă hollywoodiană".

S-a vorbit apoi în presa franceză despre Gh. Dinică („un actor al nuanțelor"), despre Iurie Darie („sensibil și măsurat"), despre Mircea Albulescu („un excepțional temperament dramatic"), despre Iarina Demian („o actriță desăvîrșită"), despre Costel Constantinescu („admirabil Ulise").

După cum se putea presupune, cronicarii dramatici au căutat o explicație a reușitei trupei românești, a talentelor pe care le reunește și a desăvîrșitei ei pregătiri profesionale. Gilles Sandier a oferit-o în acești termeni: „Un astfel de spectacol mărturisind o asemenea știință, o asemenea artă a teatrului, vine dintr-o țară — mai e nevoie s-o spunem? — în care teatrul este un domeniu de studiu și cercetări, cu alte cuvinte nu vine din Franța.

El este suma a opt luni de pregătiri, de studii, de exerciții corporale, din care trei luni de repetiții neîntrerupte; ca și Marat-Sade, este un spectacol care, ținînd seama că moravurile și politica teatrală sînt în Franța așa cum sînt, este absolut de neconceput la noi, absolut imposibil. S-o știm!"

***

Cînd actorii noștri s-au întors de la Paris, ei aveau întipărită în minte imaginea unui oraș fascinant prin animația și frumusețea lui, care-i primise cu afecțiune și stimă. De numele lui se leagă unul din succesele lor, ceea ce-i sporește și mai mult farmecul. I-am revăzut la București, în timp ce-și luau locul pe scena Teatrului de Comedie și se pregăteau de obișnuita lor călătorie în spațiu și timp, sub steaua acelorași reflectoare care le deschiseseră drumul spre marea artă a lumii.

B. Elvin

„adevărul e membru de partid"

La apariţia volumului „Teatru" de Al. Mirodan*

Ar părea ciudat să închidem piesele lui Mirodan — deşi sînt destule pentru asta — sub zăvoarele solemnului cuvînt „operă" : scrierile de teatru ale acestui autor care a cunoscut atît de firesc succesul deplin, în faţa marelui public şi a celor mai exigenţi esteţi, conţin o materie vie, încă departe de a se fi epuizat sau de a fi îmbătrînit. El şi-a păstrat prospeţimea şi spontaneitatea debutului, înfăţişîndu-se ca un scriitor aflat — deocamdată — la început de carieră.

Apariţia în librării a volumului său (patru piese, un poem tragic şi un divertisment) ne propune o experienţă : să recitim atent, filă cu filă, piesele mai vechi şi mai noi — pe care le cunoaştem bine, mai de demult sau mai de curînd — ca şi cum le vedem pentru prima oară. E o experienţă pasionantă, pe parcursul căreia vom simţi, nu o dată, o ciudată emoţie : e emoţia întîlnirii cu propria noastră tinereţe, cu unele dintre primele mari succese ale dramaturgiei noastre actuale.

* * *

Al. Mirodan este dramaturgul unei generaţii şi al uneia dintre cele mai fertile perioade din viaţa teatrului românesc contemporan. El nu reconsideră şi nici nu desăvîrşeşte o formaţie începută în trecut, ci intră în literatură cu un univers de convingeri şi concepţii strîns legat de construirea socialismului. Dramaturgia sa este expresia artistică a unui crez comunist ; tonusul ei este vital, optimist, atmosfera respiră o mare sănătate morală. Nimic contorsionat, chinuit, contrafăcut nu pătrunde aici. Fie că se înnoadă în jurul unor probleme mai grave sau mai puţin, conflictele sînt tranşante, poziţiile — ferm delimitate, discuţiile — sincere ; faptele angajează. „Lumina e veridică" — spunea odată scriitorul, explicîndu-şi preferinţa pentru acele zone ale realităţii în care se respiră aer tare și curat. Cîndva, cînd vom învăța cu mașini electronice și istoriile literare, condensate în cifre, vor fi concepute ca registrele de contabilitate, dramaturgia lui Mirodan va sta pe o coloană cu „plus" în față, echilibrînd opera altor scriitori, cărora timpul lor nu le-a îngăduit mai mult decît o amară deznădejde — Mihail Sebastian, de pildă. Căci dramaturgia creatorului *Ziariștilor* este profund afirmativă.

---

* Al. Mirodan, „Teatru", Editura pentru literatură, 1965 : *Ziariştii ; Celebrul 702 ; Şeful sectorului suflete ; Noaptea e un sfetnic bun ; Cineva trebuie să moară : Cerul nu există.*

Grupate astfel, piesele frapează prin caracterul lor ofensiv, polemic: scriind, Mirodan nu „descrie" și nu „arată" un fragment de existență, ci combate sau apără, se bate de fiecare dată împotriva a ceva, și mai ales *pentru* ceva. Dacă volumul s-ar organiza sub un motto, acesta ar cuprinde neapărat ideea luptei pentru proclamarea caracterului sacru al demnității umane. Conflictul se centralizează în jurul unui om, a dreptății sale, a respectului și încrederii ce i se datorează; armele scriitorului bat însă departe, căci ceea ce se pune în discuție este de obicei un întreg „sistem" etic. Ion Gheorghe și adevărul cauzei sale, pentru care se războiesc ziariștii de la „Viața tineretului", au nevoie, pentru a învinge, de un climat de cinste și curaj. De aceea, Cerchez cere oamenilor săi să cunoască viața („Cine n-a mai fost pe teren în ultima vreme?") și să mediteze asupra ei („Cine n-a mai gîndit în ultimele trei luni?"); de aceea se bate el împotriva îngustimii de vederi și a conformismului lui Gurău, a oboselii blazate și lașe a lui Tomovici — cîtă vreme păstrează aparența cinstei; și tot de aceea îl iubește frățește pe Romeo, îi întinde o exigentă mînă de ajutor lui Brînduș sau strunește, aspru, neglijența Marcelei. Cerchez e un constructor, un constructor de oameni. Substanța pe care o modelează este nobila materie din care se făuresc activiștii. „Pentru Ion Gheorghe!" înseamnă: pentru o societate în care dreptul de a spune adevărul este garantat de oameni capabili să-și dea viața pentru asta, dar și să-i asigure victoria. Atitudinea ziariștilor nu e o gratuită demonstrație de îndrăzneală, ci o riguros și înțelept condusă acțiune strategică, de imediată eficacitate. Nici ușor romanțioasa imagine a Șefului sectorului suflete — deși apare pe tărîmul incert al visului și se agită ca să salveze o dragoste — nu are un orizont îngust: în spatele micii fericiri individuale a Magdalenei, ce trebuie apărată de degradare într-o legătură meschină, se află întregul univers sufletesc al omului care trăiește în societatea noastră; acesta trebuie înarmat împotriva unor dușmani perfizi, ce se pot strecura printre prevederile Codului penal: răutatea, invidia, gelozia, egoismul. Pe Mirodan îl interesează mai puțin schemele-tip ale perfectelor fericiri sentimentale, pe care se clădește o anumită subspecie de dramaturgie liric-moralizatoare: el glumește dezinvolt sau neglijează, pur și simplu, canoanele. Ceea ce-l preocupă este statornicirea unei platforme de dezbatere la înălțimea gîndirii libere, a sentimentelor înaripate. Atunci cînd, în *Noaptea e un sfetnic bun,* face din Anatol principalul subiect de alarmă, omul „pentru care se luptă" — în timp ce Alion, cel evident nedreptățit, nici nu se sinchisește —, înțelegem că are în vedere acel aspect al problemei care nu sare în ochi la prima privire: căci, pare el să spună, nu Alion poate fi, în societatea noastră, liberă de prejudecăți, cel grav primejduit. Încurcăturile lui de moment sînt rezolvabile, și nu avem de ce să ne îngrijorăm pentru asta; sînt destui oameni înțelepți, capabili să vadă de care parte stă adevărul, există Ceteraș, organizația de partid. Mai prost stai tu, Anatol, intelectual de o deosebită capacitate, talent autentic, care nu ești în stare să-ți dai seama că ești robul unei mentalități învechite, al unei dureroase închistări sufletești...

Venit el însuși în literatură din gazetărie, Mirodan cunoaște realitățile pe care le aduce în teatru nu „din studiu", ci pentru că le-a absorbit prin toți porii. Ca și Viișoru (*Ziariștii*), a intervenit cu condeiul direct în viață; el scrie „dinăuntru". Înțelegînd miezul raporturilor noi din societatea noastră, el nu scrie *piese „cu comuniști"*, în care un erou (un activist, un secretar etc.) să fie pus față în față cu o lume pe care s-o convingă de un adevăr numai de el știut, ci *piese comuniste;* aici, ideile, etica comuniștilor sînt un bun cîștigat, spiritul în care se dezbat problemele e profund comunist. Cel pus față în față cu colectivitatea este omul rămas singur și care trebuie recuperat.

Fie că acțiunea e condusă simplu, aproape reporterícește, fie că este construită pe o metaforă — așa cum se întîmplă în *Șeful sectorului suflete* —, creația lui Mirodan este astfel profund și angajat realistă. Nu e însă vorba de un realism diurn, tern, mărunt, „de arhivă" — un realism al reconstituirii vieții —, ci de un realism poetic și de idee: de perspectivă, de sens, de semnificație. Tocmai de aceea avem cîteodată sentimentul, în fața pieselor lui, că depășim limitele concrete ale existenței, că beneficiem de avantajul de a trece prin zidul compact al timpului și a vedea mai departe. Poate că din pricina acestei „transparențe“ oamenii sînt la el atît de frumoși și de deștepți. Iar comuniștii nu sînt factorii-excepție, ci eroii care exprimă cel mai deplin și mai pregnant mesajul generos, de un înalt umanism ; ei nu răspund necesităților unei formule aprioric stabilite, ci sînt animați de incomparabilul și mereu neprevăzutul suflu al vieții. „Cosmonauți ai sufletului omenesc“, „purtători de soare pe pămînt“, aceștia iradiază o energie cuceritoare, posedă un farmec al inteligenței active, o îndrăzneală tinerească, sînt absolut nonconformiști și antischematici, S-a scris mult despre Cerchez — poate primul comunist din literatura noastră care avea de partea sa *talentul* de conducător, magnetul capabil să-l facă iubit și urmat : noaptea de muncă febrilă în care ziarul este conceput, scris, corectat, tipărit, într-un ritm „de front“, spune cît un întreg volum despre stilul de muncă comunist, despre relațiile ce se creează între tovarășii angrenați într-o plină de răspundere muncă cot la cot. Aceleiași familii spirituale îi aparține și timidul Gore, meteorologul cercetător ce se ia la hartă cu viscolul și cu tainele naturii, dar visează, cu candoare de adolescent îndrăgostit, accidente din care să-și salveze iubita ; sau Ceteraș, răspunzător de soarta unui imens combinat, veghind atent destinul fiecărui om și trăind în același timp, cu toată seriozitatea, savoarea picantă a unei neîngăduite imixtiuni în componența „tripletei“ echipei de fotbal. Toți acești oameni sînt însuflețiți de un interes multilateral pentru viață, au acea receptivitate simbolizată, în tradiția basmelor noastre populare, de „apa vie“, o mare disponibilitate intelectuală. Ei nu scot dintr-o cutie fermecată — sau dintr-o servietă de piele — rezolvări gata fabricate pentru dramele vieții, ci-și pun mintea la contribuție și „osul la muncă“. Și, mai ales, stimulează la cei din jur capacitatea de gîndire, puterea de orientare, dorința de acțiune. („Nu-ți permit să te mulțumești cu puțin“ este cerința majoră a lui Ceteraș față de Anatol.) Pe drept cuvînt, ei sînt aceia care instaurează atmosfera limpede a pieselor lui Mirodan și le conferă elevația spirituală și puterea de seducție care le face de neconfundat.

* * *

Calitatea acestui talent reprezintă deocamdată, pentru literatura scenei noastre, un capitol aparte: Mirodan nu are nevoie de efort ca să-și transcrie gîndirea în dialog, nu cere „rabat la măiestrie“, în numele „ideilor“ ; el gîndește teatral, găsind direct situația dramatică, replica ascuțită, de multe ori definitorie pentru personaj : „Ce-or să zică tovarășii de la administrativ ?“ — rezumă toată filozofia lui Leu ; „Finesse !“ e Romeo-întreg. Impetuosul monolog-rechizitoriu al Ilenei (*Noaptea e un sfetnic bun*) exprimă toată verva acestei fetișcane deștepte, hazlii, ușor impertinente, gata să mute munții din loc cu energia ei nestăvilită. Și peste tot, ca sarea în bucate, tonic, imbatabil — cenzurînd grandilocvențele (mai sînt...), amendînd livrescul (vezi *Șeful sectorului*, discuția cu copilul, de pildă) — măria sa umorul : în caracterul personajului (ce frumos își mărturisește Gore iubirea !), în optica scriitorului, dar mai ales încorporat în substanța replicii. E un umor de un tip special, făcut din luciditate și inteligență, care salvează multe momente de uscăciunea și pedanteria moralei servite ca atare, în situații intime și delicate, cum sînt cele de care se ocupă Șeful.

Dincolo de aceste constante însă, scrisul lui Mirodan își caută încă matca, trece prin încercările pe care le cunoaște orice creație ce se află încă în urcușul spre maturitate. Prima sa piesă conținea un univers artistic închegat, anunțînd un punct de pornire neobișnuit de înalt, sub raportul „măiestriei“, pentru un debutant : construcția era echilibrată, oamenii se defineau în acțiune, fiecare replică avea un rol în curgerea spre deznodămînt. Totuși, scriitorul a simțit nevoia să încerce de fiecare dată altceva. Așa se face că pamfletul tragic *Celebrul 702* este construit cu o știință a gradației și cu un rafinament al „loviturii de teatru“ de maestru ; piesa următoare, *Șeful sectorului suflete*, se găsește la polul opus al mijloacelor, fiind o comedie lirică plină de grație și fantezie poetică, din familia spiritualelor jocuri ale inteligenței. În sfîrșit, *Noaptea e un sfetnic bun* cochetează cu surpriza după legile piesei polițiste... Cu fiecare dintre acestea, scrisul lui s-a eliberat de tot ce putea fi considerat balast de amănunte și supraexplicații, a cîștigat în subtilitate.

E greu de prevăzut ce drum va lua, de aici încolo, curiozitatea intelectuală a acestui spirit efervescent ; rădăcinile a ceea ce va izbuti mai bun se află însă în solul propriei sale creații. Într-o mai veche discuție despre dramaturgie purtată la redacția noastră[1], cineva spunea că *Ziariștii* rămîne cea mai valoroasă piesă a lui Mirodan. Lauda conținea și umbra unui reproș. Dar e adevărat: după aproape un deceniu (piesa e datată 1956), nimic nu sună aici desuet sau mărunt. Ciocnirea între atitudinea fermă, partinică, și oportunismul carierist își păstrează toată actualitatea și importanța. Unele dintre ideile nobile și generoase pe care le proclama Cerchez (și pentru înfăptuirea cărora trăia) au cîștigat pentru noi în sensuri: înțelegem că, surprinzînd exact pulsul unui moment și aducînd în teatru conflictul dur, cu întreaga încărcătură de semnificații, explorîndu-l pînă la capăt, fără să eludeze laturile abrupte, dramaturgul a cucerit în același timp perspectivă, a dat piesei orizont și rezistență în timp. Este o forță pe care ultimele două piese nu o au în aceeași măsură; și asta nu pentru că ținta lor ar fi fost sub „linia de orizont" sau pentru că ar fi fost gîndite, cum se spune uneori, „în minor"; ci pentru că răspunsurile la care ajung nu sînt toate la înălțimea întrebărilor ce le-au stîrnit, a ideilor ce se înfruntă și a personajelor ce le trăiesc. (Această rezervă nu vizează în nici un fel construcția și limbajul ales — al comediei). Problema calității legăturilor noastre sufletești, a plenitudinii fericirii individului într-o societate în care „fericirea e în planul de stat" nu e o idee măruntă, pentru dramolete de alcov, ci o superbă și bogată idee dramatică. Ce le rămîne însă de făcut Magdalenelor (sau oamenilor în general, fie ei femei sau bărbați), la ușa cărora n-ar bate, în clipe de restriște, omul capabil să le ofere fericirea? Chestiunea nu-i prea simplă. „Citește clasici", „tratează-te cu munții", „ascultă muzică" — toate acestea sînt bune și frumoase, pot îmbogăți o viață echilibrată, dar nu pot soluționa dramele, acolo unde ele există. După cum e firesc, Șeful nu poate oferi tuturor celor veniți în audiență minunea de care au nevoie: nici vremea noastră n-a rezolvat totul, și, la urma urmei, nu chiar orice problemă poate fi rezolvată. Dar gravitatea este aici eludată (în numele comediei?); pentru cine aprofundează piesa dincolo de construcția ei armonioasă și de replica subtilă, de un elan poetic deosebit, un anumit sentiment de insatisfacție, provenit din ocolirea acestui aspru adevăr, este inevitabil. El crește cu *Noaptea e un sfetnic bun* — din nou nu pentru că problema ar fi micuță și neimportantă, ci pentru că glumeața intrigă polițistă, cu îndemînatice lovituri de teatru, ajută marea, esențiala întrebare să rămînă fără răspuns; căci nu un șir de accidente-coincidențe (morala: ce ție nu-ți place, altuia nu-i face) pot înfrînge gîndirea greșită, mentalitățile retrograde, indiferența ucigătoare. Și dacă Anatol nu avea mașină? Și dacă nu avea o fată pe care s-o iubească Alion? Sînt temeiuri să credem că de-abia atunci această piesă, în care premisele sînt atît de intens dramatice, ar fi fost cu adevărat împlinită: fără Skodița care ia din drumul lui Ceteraș obstacolele și-l duce pe Anatol spre pocăință, bătălia angajată între două poziții atît de categoric adverse s-ar fi dezvoltat pe potriva forțelor angajate; iar Alion n-ar fi fost nici el împiedicat, de către un șoc nervos, să-și trăiască rolul. Nu-l putem acuza pe scriitorul care a descifrat bărbătește, pînă la capăt, implicațiile tragice ale destinului nefericitului „702" — refuzînd, în numele unei gîndiri autentic umaniste, tentația roză și strălucitoare a happy-end-ului — de superficialitate și tendințe idilizante. Și nici de un regres al puterii creatoare nu este vorba; mai degrabă, simțim aici efectul involuntar contagios al unei mode a teatrului „amabil", care spune atît cît e agreabil de auzit. Dar lui Mirodan nu i se potrivesc rețetele de „cumințenie", „formulele de viață". Substanța teatrului său nu e produsă în laborator și nu poate fi tratată ca atare. Ea nu i-ar îngădui nici propriului său creator, dacă l-ar ispiti cumva comoditățile teatrului facil, s-o trădeze...

Oamenii (și poate că aceasta este una din condițiile oricărui progres) cer întotdeauna mai mult celor care au dovedit că au de unde să dea. Mirodan este printre cei cîțiva dramaturgi de la care așteptăm marile piese românești contemporane, atît de necesare teatrului nostru. Abia închisă, stagiunea se redeschide în curînd...

Ileana Popovici

---

[1] „Teatrul", nr. 10/1964.

VRAJA CREAȚIEI

ÎNSEMNĂRI DESPRE TEATRU ȘI DRAMATURGIE

De la distanțarea unilaterală pe care mulți i-o atribuie lui Brecht, pînă la participarea emoțională cea mai directă, teoriile teatrale străbat o gamă largă.

O actriță sovietică mi-a povestit că de la spectacolele ei oamenii plecau direct pe front. Idealul unor dramaturgi occidentali de stînga este „scoaterea oamenilor pe stradă". Maiorescu vorbea de înălțarea într-o lume de „emoțiuni" impersonale, iar Gherea, dimpotrivă, arătînd că orice emoție e personală, voia un teatru cetățenesc angajat.

Să-i smulgem vechiului orice fărîmă viabilă, s-o folosim, critic, pentru noi. Teoria emoției impersonale e greșită, cheamă la „artă pentru artă", dar nu ne poate împiedica să sesizăm un fapt elementar, și anume: oricît de personal am trăi dramele de pe scenă, totuși, în cele din urmă, Desdemona va fi cea care moare, și nu noi. (Din păcate, ne vine și nouă rîndul, dar asta e din altă piesă.)

O parte din „distanțare" este garantată implicit și se capătă odată cu biletul de intrare, care certifică faptul că sîntem spectatori. Însă nu e vorba numai de spectatori. Cine trăiește cel mai puternic stările personajului, dacă nu creatorul lui? Cînd doamna Bovary s-a otrăvit, Flaubert a simțit pe buze gustul arsenicului. Dar a trăit mai departe. Doamna însă a sucombat. Hamlet e răpus, dar actorul care l-a jucat se ridică în fața noastră și mulțumește pentru aplauze.

Așadar, arta, și ne referim aici în special la cea teatrală, permite o combinare a martorului neutru cu împricinatul pătimaș, o *participare detașată,* îți dă ocazia să treci prin tot felul de situații și stări, fără consecințele materiale ale acestora, te face să iubești și să mori, fără ca de aci să se nască vreun copil sau să fie nevoie de comandat vreun sicriu.

1. TEATRUL — STAȚIONAR COSMIC?

Unii medici prevăd că boli ca infarctul vor putea fi tratate prin internarea pacienților în spațiul cosmic.

Ce ne oferă un sanatoriu cosmic?

Imponderabilitatea. Avem un exemplu foarte bun și pe pămînt: oamenilor bolnavi de anumite anchiloze li se predă gimnastica în apă. E uimitor: anumite mișcări pe care un anchilozat nu reușește să le execute pe pămînt, el începe să le facă, treptat, în apă. Pentru că aici, în apă, el pierde o parte din greutatea corpului. Amplitudinea mișcărilor se mărește. Odată ce articulația s-a exersat, ea începe să-și facă datoria și cînd omul revine în mediul de toate zilele, la întreaga sa greutate.

Cele cîteva ore de-a lungul cărora un om șade la teatru pot fi asemuite cu șederea la un staționar — dar nu, rectificăm, pentru că mulți spectatori sînt perfect sănătoși și nici măcar obosiți —, cu orele petrecute într-o sală cosmică de gimnastică sau de sport. Să zicem, un meci de handbal desfășurat în spațiu, cu oameni zburînd fără greutate și ciocnindu-se fără să cadă.

Asistînd la un spectacol bun, pierdem o parte din greutatea care ne trage la pămînt, exersăm anumiți mușchi ai sufletului și anumite articulații ale gîndirii.

2. IMPONDERABILITATE ȘI VIAȚĂ

Aici însă, imediat, se ivește o întrebare:

— Asta da, o fi necesar pentru anumiți oameni cu anchiloze. Unul e chiulangiu, altul fricos, celălalt brutal. Subiectivismul, forța de gravitație a intereselor, obișnuinței sau temperamentului îi împiedică să scape de anchiloză. La teatru, cînd sînt cufundați într-un mediu unde sînt eliberați temporar de greutatea consecințelor, și cînd spectatorul fricos poate să-l înfrunte pe îngrozitorul personaj negativ fără a se teme că va pieri în duel, aici imponderabilitatea își poate găsi aplicații. Dar în cazul oamenilor normali ?

— Dimpotrivă, răspundem noi, e vorba în primul rînd de normali. Las' că nimeni nu-i absolut perfect, că fiecare are de corectat cîte ceva. Dar, așa cum observa Lessing, zgîrciții veritabili foarte rar își vor lepăda năravul prin simpla vizionare a *Avarului* molieresc. Ca și societatea, care, în privința bolilor și a delictelor, mută ponderea preocupării de la tratament înspre prevenire, teatrul li se adresează în primul rînd oamenilor sănătoși.

— Atunci ? Ce nevoie ar avea un om „cu picioarele pe pămînt" să-și piardă o parte din greutate ? Nu seamănă asta a „înălțare" în lumea artei, a îndepărtare de la realitățile noastre pămîntești ?

Sau, mai agresiv formulat :

— Îndrăznești să spui că realitatea noastră diurnă nu oferă prilejul de a ne exersa toți mușchii ?

Cine întreabă asta poate medita cu folos la un exemplu din producție. În producție se muncește mult, inclusiv muncă fizică. Totuși, mai fiecare e de acord că-i necesară și gimnastica în producție.

Lucrurile astea sînt simple, s-ar părea că forțez uși deschise, totuși fiți atenți și veți vedea că ne mișcăm pe un teren care nu e lipsit de prejudecăți.

Oricine e de acord că gimnastica ajută omul să lucreze mai bine în producție tocmai pentru că îl înviorează prin *alte* mișcări decît cele pe care le face în producție, mișcări de altă amplitudine, nu în hală, ci în aer liber etc. Dacă cineva ar spune că e în folosul producției ca oamenii să execute la gimnastică *exact și numai mișcările din timpul lucrului*, ar fi privit ca un om ciudat sau mucalit.

Totuși, în materie de teatru, există teorii și păreri, ba poate chiar și piese care, opunîndu-se convenționalismului, artificialității, meșteșugului, ba chiar și „construcției", ar vrea ca amplitudinea mișcărilor sufletești și cerebrale de pe scenă să nu o depășească pe cea a mișcărilor din „viață", prin viață înțelegîndu-se nu o mare bogăție de posibilități și nici momentele cele mai tari, cele mai izbitoare ale vieții reale, ci o medie ternă.

3. EXISTĂ SAU NU EXISTĂ?

— Bine, dar gimnastica nu-și propune să imite viața ; însă în teatru, pe scenă, cînd văd un lucru care nu există în viață, dă-mi voie să mă indignez. Unde a văzut autorul piesei X o asemenea situație și asemenea personaje ?

— În strada Puțul cu apă rece, la numărul 15 bis, răspunde ingenuu autorul.

Amîndoi, atît obiectantul cît și autorul, poartă o discuție în afara artei, pentru că *nu există* sau *există* e un criteriu insuficient, care nu poate opera de sine stătător. Totuși, avînd un prieten care face des asemenea obiecții, m-am convins că, în practică, el e acela care are de obicei dreptate. E familist. L-am văzut cu copiii lui la piesa *Cocoșelul neascultător*. În viață, după cum a demonstrat un renumit savant, *nu există* cocoșei care să vorbească ; dar omul nostru n-a observat asta, spectacolul i-a plăcut, și pe bună dreptate. Altă dată, a văzut o piesă alcătuită din copierea a tot felul de vulgarități care există în viață, și totuși a fost nemulțumit. Pînă în ziua de azi, el a rămas însă convins că un simplu *există* sau *nu există* decide totul în artă ; n-a observat că propriile lui judecăți se bazează în practică și pe alte criterii. Ca spectator, ca om de bun-simț, el e cu multe capete mai înalt decît ca teoretician și critic.

* * *

Dar dacă asemănarea exterioară nu este *singurul* criteriu, dacă spectacolul teatral oferă, ca și apa, un mediu oarecum diferit, o „imponderabilitate" parțială, dacă, într-un cuvînt, teatrul nu e același lucru cu viața, se deosebește de ea, fiind o reflectare a ei, se pune întrebarea : în ce constă această deosebire ? există ea întotdeauna ? de unde provine ea ?

4. SPECTACOLUL

Hoinăream pe străzile New-York-ului și m-am oprit să văd cum lucrează constructorii celei mai mari clădiri a orașului (nu și cea mai înaltă).

În jurul meu și uneori izbindu-se de mine circulau, cu aerul lor grăbit, cetățenii marelui oraș. Pentru mine, străin, munca, la înălțimea aceea, era un spectacol. Pentru ei, nu.

După cîteva zile, trecînd prin gara *Grand Central*, am văzut cam aceiași cetățeni, la fel de aferați, cum se opresc în mijlocul marii săli, să vadă ceva. M-am apropiat.

Pe un postament, patru ecrane de televizor îndreptate spre punctele cardinale înfățișau — „pe viu" și nu filmat — șantierul pe care-l văzusem pe stradă. Nu era vreo emisiune regizată: pentru reclamă, de-a lungul întregii zile de muncă, din patru unghiuri, patru obiective de televizor erau ațintite în permanență, săptămînă după săptămînă, asupra constructorilor. (Aceștia se obișnuiseră cu ele, își vedeau de treabă.)

Nu se auzea din televizoare vreun comentariu vorbit sau muzical: ele înfățișau *exact aceleași lucruri* pe care, cu cîteva zile în urmă, le văzusem și pe stradă.

Numai că pe stradă ele nu atrăseseră atenția trecătorilor. Aici însă șantierul devenea — și pentru ei — un spectacol. De ce?

5. UN ŞANTIER PASIONANT ŞI UN SPECTACOL PLICTICOS

Cu ani în urmă, pe un mare șantier de-al nostru, al cărui spectacol mă fascina, un activist căruia îi cerusem părerea despre o piesă „pe teme de șantier", mi-a răspuns:

— M-a plictisit. Problemele astea le cunosc de pe șantier, toată ziua mă frec de ele, numai că pe șantier sînt mult mai complicate.

Eram mai tînăr pe atunci și— deși piesa nu prea îmi plăcuse nici mie — am apărat-o țanțoș, evocînd însemnătatea ei educativă.

— Atunci, a răspuns el categoric, în loc să merg la piesa asta, mai bine citeam o carte de ideologie; educația mea ar fi cîștigat mai mult. Din piesa asta n-am avut ce învăța.

— O piesă nu trebuie să fie un instructaj, am replicat eu, abandonînd discret terenul educativ și pășind pe cel estetic.

— Atunci, dacă-i vorba de plăcere, lămurește-mă, te rog: de ce îmi place și mă amuză mai mult o comedie din acelea clasice, cu conți și marchizi? Oi fi eu vreun nobil sau poate oi fi eu vreun om care nu pune la inimă problemele șantierului? Nu, frate, dar de problemele astea din piesă mă frec și așa toată ziua.

Știam însă că problemele „de care se freacă toată ziua" sînt tocmai problemele care îl pasionau mai mult decît orice: singur se oferise să meargă pe acest șantier dificil, făcuse sacrificii, muncea din toată inima, și în cîteva momente grele dăduse dovadă de eroism. Șantierul era viața lui.

Și iată că, întîlnind o piesă care redă momente din *viața pe care o iubește*, omul declară că preferă o comedie cu personaje pe care e departe de a le simpatiza. De ce?

Indiferent de explicațiile lui (omul nu e specialist; aprecierile lui erau juste, dar la explicații greșea), cred că de la teatru, de la un spectacol artistic el se așteaptă la *altceva*, la un *altfel*, la ceva diferit de unul din momentele obișnuite trăite pe șantier, *altceva nu ca temă* (căci tema îl pasionează mai mult ca orice). Atunci?

6. ÎNTRE SPECTACOL ŞI ARTĂ

Spectatorul acesta reprezintă însă o excepție. Se găsesc relativ rar oameni care să creadă — sau care să afirme categoric — că o piesă i-a plictisit din cauză că oglindește aspecte ultracunoscute din viața lor de toate zilele. Majoritatea, cînd ții o consfătuire, obiectează, dimpotrivă, că piesa n-a redat *destul* din această activitate, că n-a tratat și cutare sau cutare aspect.

Aceste două tabere stau numai în aparență pe poziții opuse. Atît cel care obiectează că o piesă îi spune lucruri prea cunoscute, cît și cei care ar fi vrut ca piesa să redea *mai multe* (și mai exact) asemenea aspecte nu fac decît să mărturisească, indirect, că o operă dramatică nu e menită sau nu a reușit să satisfacă pe specialistul din spectator, pe omul de o anumită meserie.

Să ne întoarcem la șantierul de pe strada din New-York.

1. M-am oprit în fața lui pentru că imaginea sa era pentru mine *neobișnuită* (eram străin pe-acolo). Tot astfel, se pot opri în fața lui oameni cu un *interes special:* un reporter, un arhitect sau un acționar, o rudă a cuiva de pe șantier, un copil care visează să se facă mîine constructor etc. Cetățenii de rînd, „omul de pe stradă", nu se opresc, pentru că nu văd aici nimic neobișnuit și nu au un interes special.

2. Dacă pe șantier s-ar ivi ceva neobișnuit — accident, bătaie, mașină năzdrăvană bătătoare la ochi — s-ar putea vorbi de un spectacol. Cu o condiție : o bătaie între gangsteri, cînd gloanțele zboară în toate părțile, face oamenii să fugă de acolo ; ca să fie spectacol, scena trebuie să le ofere oamenilor obișnuiți un statut de spectator.

3. Iată însă că, oglindit la televizor, șantierul devine *un spectacol*, adică atrage atenția oamenilor în general, chiar a oamenilor care n-au interes special să privească, chiar atunci cînd scena nu le oferă nimic neobișnuit. De ce ?

Acum, la televizor, e vorba de o realitate *mijlocită, redată, reflectată*. Realitate mediată — un nou limbaj, fapte gata „traduse" prin medierea limbajului tele.

Oamenii s-au obișnuit, din alte ocazii, ca televizorul să le ofere un spectacol. Redarea, chiar mecanică, e o subliniere : înseamnă că e acolo ceva ce merită a fi oglindit, iar limitarea cîmpului vizual la dreptunghiul ecranului e și ea un fel de scoatere în relief [1].

4. Mereu însă, din grupul de privitori strînși la gară în jurul televizorului o parte pleacă; chiar și cei care n-au ce face, care au de așteptat trenul, își caută altă ocupație, nu mai au răbdare să privească spectacolul șantierului.

Reflectarea mecanică nu poate să le rețină atenția mai mult de cîteva clipe.

E spectacol, dar nu e încă artă.

7. DA ȘI NU

Piesa care-i dă omului de pe șantier senzația că asistă la lucruri ultracunoscute și plicticoase este, cel mai adesea, o copie. Fiind executată de oameni vii, această copie poate avea grade diferite de acuratețe și amănunțire, dar procedeul rămîne cel al redării necreatoare, inerte, mecanice.

Ziceam că televizorul ațintit asupra șantierului putea deveni captivant pentru newyorkezi, de pildă, în clipa unui accident. În condițiile noastre, înfățișînd, de pildă, o ședință, ecranul poate fi captivant sau plictisitor, după cum sînt ședințele. Ca procedeu deci, redarea mecanică nu va putea niciodată spori simțitor interesul nostru ; ea nu e reflectare artistică, ci simplă copie a vieții.

Și totuși, adesea, punctul cel mai înalt e atins de un spectacol artistic atunci cînd omul din sală *„uită" că se află în fața unei reflectări*, că „e la teatru", cînd are impresia că „totul e ca în viață".

Totuși, birjarul de care ne povestește Fielding în *Tom Jones*, dus la teatru, nici nu-l observă pe actorul slăvit al vremii, dar remarcă entuziast pe un sinistru cabotin (ăsta, da ! se vedea cît de colo că joacă ! simțeai că ești la teatru !). Amîndouă cerințele — să simți că totul e ca în viață și să simți că ești la teatru — bătîndu-se cap în cap cu succes reprezintă de sute de ani, amîndouă deopotrivă, cerințele unor categorii largi de spectatori.

Îi cerem spectacolului artistic să *nu* semene cu viața — să nu o copieze în totul — și totuși *să semene*, să ne convingă măcar o clipă că lucrurile de pe scenă se pot petrece cu adevărat. Convenția nu alungă această lege : atîta vreme cît cocoșelul vorbește, trebuie să credem în existența lui, în peripețiile lui ; e un fenomen binecunoscut, desemnat de critici sub numele de logică interioară în cadrul convenției. Elementul fantastic sau absurd trebuie să păstreze puncte de contact cu noi, să ne poată încredința de existența universului arătat pe scenă, ca să ne poată emoționa, captiva, supăra, să ne ducă spre țelurile lui.

---

[1] Lucrul poate fi verificat lesne la orice televizor :

— De ce fețele spectatorilor, de obicei, sînt urmărite de noi cu mai multă atenție cînd le vedem pe ecranul televizorului decît atunci cînd ne aflăm în sală ?

— De ce micile gesturi și intonații caracteristice ale unui cunoscut, poate și ticuri, cu care ne-am obișnuit și pe care aproape nu le mai băgăm în seamă, ne sar parcă în ochi, amplificate, de îndată ce-l zărim pe cunoscutul nostru la televizor ?

— De ce copiii urmăresc la televizor cu mai multă atenție o imagine banală oarecare ?... și exemplele ar putea continua. Există diferențe între indivizi, între împrejurări, dar e fapt că există o atractivitate a spectacolului, a unei scene pe care o știm oglindită și urmărită și de alții. Există în elementul spectacol și un *amplificator uman* : un film-comedie pe care îl vedem singuri ne face să rîdem mult mai rar decît atunci cînd îl vedem într-o sală tixită, cu oameni care ne antrenează la rîs. De aceea, în unele țări, televiziunea, cînd transmite o comedie gata imprimată pe peliculă, are grijă să o însoțească de rîsete și aplauze pregătite pe bandă. Mecanismul acesta mediocru are efect asupra spectatorului local, care s-a format treptat de-a lungul anilor în spiritul acestui „cod", acestui limbaj; asupra spectatorilor noștri, primele filme cu aplauze și rîsete gata trecute pe bandă n-au putut avea același efect de imediată și mecanică „înveselire".

Aceeaşi dialectică se manifestă în privinţa obişnuitului şi neobişnuitului. Văzînd pe scenă conţi şi marchize — un mediu *neobişnuit* pentru el, cu care n-a avut niciodată de-a face —, omul de pe şantier trebuie să găsească totuşi, ca să fie captivat, *un punct de contact,* un lucru *obişnuit* din viaţa pe care o cunoaşte — anumite sentimente, moravuri omeneşti etc. Văzînd lucruri *obişnuite* din viaţa de şantier, trebuie să găsească, pentru a putea fi captivat, un grăunte de *neobişnuit :* o situaţie prin care a trecut de sute de ori îl va interesa mai mult dacă va găsi acolo anumite adîncimi de viaţă la care poate nu se gîndise sau cărora nu izbutise să le dea grai cu expresivitatea care răsună de pe scenă. (Şi, la fel, omului care n-a fost niciodată pe un şantier, piesa va trebui să-i furnizeze un punct de contact, o problematică pe înţelesul lui, ca om al muncii sau ca om în general.)

Aceeaşi oscilaţie între doi poli, diferită de la individ la individ şi totuşi existentă în fiecare caz, ne-o oferă, pare-mi-se, şi jocul actorului, raportul între trăire şi contrariul ei, reprezentarea. Şaliapin ascultă entuziasmat, din sală, pe un obscur cîntăreţ de operă. Dar tocmai la aria principală, interpretul, strălucit pînă atunci, începe să cînte fals. Şaliapin merge în cabină şi îl găseşte plîngînd :

— Nu pot, zice cîntăreţul, trăiesc momentul ăsta prea puternic : de cîte ori ajung aici, mă emoţionează atît de tare, că încep să cînt fals.

* * *

„A trăi" şi numai a te face că trăieşti, obişnuit şi neobişnuit, individual şi general, a semăna şi a nu semăna — în toate, arta are un *da* şi un *nu,* o dialectică a ei.

Optica ce înregistrează numai deosebirile dintre artă şi viaţă duce adesea la formalism. Optica ce înregistrează numai asemănările dintre artă şi viaţă „împinge" adesea spre naturalism.

Vom pune accentul mai întîi pe cîteva deosebiri.

8. UN ANUMIT FARMEC. CE NE ŢINTUIEŞTE ÎN FOTOLIU ?

Mi se pare că îi cerem unei piese, în calitatea noastră de spectatori, nu numai adevăr — nu numai să respecte esenţa realităţii în desfăşurarea ei —, ci şi un anumit farmec, o anumită forţă de transportare, de galvanizare a sentimentului sau intelectului, de captivare, o anumită vrajă. Iar dacă există vreun estetician pe care cuvinte ca vrajă sau farmec ar putea să-l zgîrîie la ureche, să-l înlocuim cu *artisticitate* şi să sperăm că se va declara mulţumit.

Desigur, motivele care îl pot determina pe un om să stea cîteva ore într-o sală de spectacol pot fi foarte diferite, de la o ploaie care l-a surprins pe stradă pînă la dorinţa unei spectatoare de a-şi arăta ultima rochie. Unii îşi închipuie că forţa care ţintuieşte pe scaun grosul publicului este numai dorinţa de a şti ce urmează, deşi un dramaturg ca Euripide, care punea un personaj să anunţe dinainte mai tot ce se va întîmpla, n-a dus mai niciodată lipsă de public. De altminteri, publicul antic cunoştea subiectul din istorie şi legende, iar surprizele contemporanilor sînt mai rare decît se crede.

Oricît de numeroase ar fi însă motivele care concură la alcătuirea unui spectacol bun, rezultanta este tocmai această putere de a ne capta atenţia timp de cîteva ore, imponderabilitatea parţială care ne „dezlipeşte" temporar de gravitaţia vieţii noastre proprii, făcîndu-ne să fim mai preocupaţi de întîmplările de pe scenă. Există — ce vreţi mai mult ? — cazuri numeroase de oameni care întîmpină cu ochii uscaţi tragedii din viaţa reală a lor şi a altora, dar care lăcrămează la un spectacol. „Gimnastica" ipotetică la care un spectacol puternic îşi supune publicul exersează muşchii estetici, oferă un antrenament suplimentar simţului moral, îl ajută pe om să descopere adesea posibilităţi nebănuite ale nervilor şi sensibilităţii sale şi îi dă posibilitatea să se întoarcă de la această gimnastică sufletească, cu forţe proaspete, în viaţa lui reală.

9. ESTE TEATRUL ŞI O RECREAŢIE ?

De ce ar fi însă nevoie de intermediul acestei vrăji ? De ce ar fi nevoie ca teatrul să ne „transporte" şi abia după aceea să ne întoarcem în viaţa reală ?

Concepţia antică a purificării — în forma ei mai elementară — socotea că prin teatru omul se poate uşura de prea-plinul unor umori sufleteşti ca mila şi teama. Concepţiile moderne înaintate văd teatrul mai ales ca armă de mobilizare a sentimentelor şi conştiinţelor. Cu alte cuvinte, teatrul nu ţine loc de viaţă, aşa cum gimnastica în producţie nu poate da naştere unui produs ; conceput ca un exerciţiu moral şi estetic, sufletesc şi cerebral, teatrul ne stimulează în acţiune : nu echilibrează de-a dreptul „umorile" noastre, cît ne îmboldeşte să le dăm satisfacţie acţionînd în viaţă într-un anumit fel. De pildă, o piesă de talent şi pătrunsă de concepţii înaintate poate înteţi dorinţa noastră de a acţiona în mod exemplar.

Dar această mobilizare se desfăşoară după un specific al ei. Caricatural vorbind, nu prea ne scoatem carnetul să luăm note, aşa cum facem la cîte o lecţie adevărată. Un bun spectacol de artă trebuie să ne recreeze ; puterea lui de mobilizare pentru public în general e strîns legată de puterea recreativă.

Din păcate, setea anumitor spectatori pentru „distracţii", explicaţiile pe care le dau ei acestei distracţii şi nivelul coborît al multor producţii cu succes comercial ne fac uneori, prin opoziţie, să neglijăm analizarea acestui aspect. Recreaţia nu-i neapărat o cerinţă nedemnă a unor spectatori superficiali care ar vrea să coboare rolul artei. Nu-i doar o simplă „destindere", un meprobamat în trei acte. Las' că nu strică, în viaţă, şi cîte un calmant sau somnifer. Dacă ar fi aşa, n-ar fi o crimă, ci un medicament. Dar nu-i aşa : doar ştiţi că o piesă care adoarme e socotită drept tot ce poate fi mai prost.

Unii spectatori leagă recreaţia de veselie, de comedie. Oferiţi-le însă o melodramă cu fata care se ascunde de iubitul ei pentru că orbeşte, şi cam aceiaşi spectatori se vor îmbulzi, cu batistele pregătite, să-şi dezmintă în fapte teoria. Un spectacol *bun,* chiar tragic, făcîndu-ne să ne consumăm, recreează : „acum — spun unii la sfîrşit — mă simt obosit, dar e o oboseală plăcută ; parcă m-aş simţi, în acelaşi timp, odihnit ; parcă m-ar fi mîngîiat cineva pe creier". Există însă comedii care îţi comandă un rîs mecanic şi la sfîrşitul cărora te simţi stors, indispus, cu o senzaţie de gol.

Un spectacol de înaltă artă se urmăreşte cu încordarea tuturor facultăţilor. Este însă o încordare recreativă, este, spre deosebire de somn, odihnă activă, ca o ascensiune grea pe munte. Ascensiunea cere efort mare ; dar efort plăcut, pentru că reprezintă o schimbare faţă de activitatea noastră obişnuită ; şi, oricît de plăcută ar fi meseria pe care ne-am ales-o, o schimbare a perspectivei, încordarea fizică ne fac plăcere.

Cînd însă nu plecăm în munţi, cînd, după o zi de lucru, ne instalăm într-un fotoliu şi aşteptăm ca instructorii de pe scenă să supună mintea şi sufletul nostru la o anumită gimnastică, atunci aceşti instructori, pentru a izbuti să ne antreneze, să ne atragă la o trăire intensă, să ne desfete şi să ne mobilizeze, gradează comenzile, nu ne supun dintr-o dată unui efort prea mare, care ne-ar descuraja, şi nici unuia prea mic, care ne-ar permite să adormim. Şi nu e vorba doar de gradaţie.

10. „TRANSPORTĂ" TEATRUL MAI MULT ?

Asta însă e valabil şi pentru o carte, pentru teatru în general.

Spectacolul teatral are totuşi anumite trăsături ale lui care, dacă nu-i dau putinţa să rivalizeze cu amploarea analitică şi faptică a unui roman, îi permit un „transport" mai mare : concură la el mai toate artele — şi cea a scrisului, şi a plasticii, a muzicii etc., fiecare în parte cu trăsături noi, izvorîte din relaţia cu ansamblul ; procesul de creaţie, cel puţin cel al actorilor, se desfăşoară în faţa noastră ; e reprezentare directă, plastică, a acţiunii ; „ne lucrează" prin intermediul amplificatorului uman pe care-l alcătuieşte publicul ; şi dacă n-are toate avantajele filmului, măcar dispune de actori în carne şi oase. Pare-se că numai muzica poate rivaliza cu această putere de „transport".

E deci justificat ca, vorbind despre teatru, să dăm o atenţie specială acestei vrăji, acestei puteri de a ne da imponderabilitate parţială şi de a ne ridica pe sus.

Dar dacă forţa mobilizatoare a teatrului se manifestă prin intermediul acestei imponderabilităţi, care se poate crea cu oleacă de măiestrie, talent etc., atunci puterea asta stă nu numai la îndemîna adevărului, ci şi a minciunii. Puterea teatrului n-ar mai depinde de adevăr, ci de talent...

11. „IMPONDERABILITATE" ŞI REALISM

Să recunoaştem că în această putere a artei de a ne captiva stă şi posibilitatea ei de a minţi. Dacă n-ar fi aşa, nu ne-am mai obosi să combatem arta retrogradă.

Totuşi, această constatare scandalizează simţul nostru moral. Vai de mine ! Cum să fie cu putinţă una ca asta ? Nu este adevărul mai puternic decît minciuna ? Şi nu se menţine acest raport şi în artă ?

Fireşte că da. Numai că în artă, ca şi în viaţă, aceste două personaje — Adevărul şi Minciuna — nu se prezintă în faţa noastră ca particule indivizibile ale atomului. Ele sînt nişte compuşi, iar minciuna puternică e aceea care ştie sá se blindeze îndărătul adevărurilor de amănunt.

Să zicem că un muncitor vede o comedie cu un milionar simpatic care se îndrăgosteşte de o dactilografă. Tot felul de adevăruri de amănunt: cum se iveşte dragostea la un om; sentimentele cele mai legitime ale spectatorului (milionarul nu pregetă să se bată pentru a apăra fata); ba chiar şi reflecţii democratice (fiul îşi persiflează părinţii bogaţi, care nu vor să admită o mezalianţă), toate astea pot fi folosite pentru, să zicem, „ideea colaborării între clase". Mai mult: în viaţă se întîmplă ca un bogătaş să ia de nevastă o dactilografă. Deci „există"! Pe unul şi acelaşi fapt se pot broda subiecte foarte diferite ca tendinţă (există numeroase comedii progresiste care au în centru căsătoria unor tineri situaţi, ca stare materială, la poli opuşi). Şi nu vom descoperi nimic nou constatînd că tragismul sau caracterul comic al unei piese, tehnica ei, cu suspensii sau fără, avînd un comentator sau nu, pot sluji deopotrivă unor tendinţe opuse.

E invocat Brecht, ale cărui piese ar fi vrut să ferească spectatorul de minciuna teatrului convenţional, de vrajă, de „legănarea" duioasă. E adevărat, dar asta nu înseamnă că metoda lui poate constitui prin ea însăşi o garanţie împotriva minciunii. Nu există o tehnică teatrală potrivită numai pentru adevăr, care să poată exclude minciuna. Pe schema tehnică a pieselor lui Brecht se poate scrie şi o piesă contrară ideilor sale; ea va fi mincinoasă, mai puţin convingătoare, dar, dacă e făcută cu talent, va avea oarecare putere de influenţare.

Ni se pare clar că imponderabilitatea de care vorbeam, farmecul, artisticitatea, puterea de a atrage spectatorii la viaţa de pe scenă — chiar dacă îşi au rădăcinile în mersul înainte al artei realiste — nu sînt prin ele însele *pentru* sau *contra* realismului. Stilul unei piese poate împrumuta de la realism multe atribute exterioare, tocmai pentru a-l distruge. În apă, un reumatic poate scăpa de unele anchiloze, un sportiv poate înota cu plăcere, dar tot apa, altfel folosită, poate îmbolnăvi un om pînă atunci sănătos.

Nu înseamnă că, în artă, adevărul şi minciuna ar avea condiţii şi şanse egale. Există un arbitru numit societatea şi o curte de casaţie care îi definitivează verdictele — timpul. Teatrul care transportă omul în cosmosul imponderabilităţii, numai pentru a-l ajuta să stea mai bine cu picioarele pe pămînt, va fi un teatru învingător, iar teatrul care oferă mişcări iluzorii şi consolări false va vîsli mereu contra curentului. Astfel, volutele largi şi complicaţiile pe care le cunosc în drumul lor adevărul şi minciuna, traversînd istorii diferite, talente diferite, compunîndu-se într-o ţesătură foarte complexă, ajung pînă la urmă la raportul în care se aflau în punctul de plecare; şi dacă o operă cu îndepărtări de la adevărul vieţii durează totuşi prin geniul autorului ei, este pentru că în compoziţia acestui geniu intră oglindirea măcar a unor părţi importante ale adevărului epocii (vezi Lenin despre Tolstoi).

Ne-am abătut însă de la subiect. Lupta pentru realism nu poate fi deci invocată ca un argument împotriva vrajei creaţiei. Aprecierea noastră depinde de felul cum este folosit acest farmec. E nejust a apela la realism şi la „adevărul vieţii" pentru a combate arsenalul mijloacelor teatrale; multe depind de felul în care sînt folosite acestea, de scopul lor şi, mai ales, de efectele lor.

12. ARGUMENTE CONTRA

— Există feluri diferite de teatru, stiluri diferite, şi acest farmec pomenit al „transportării" n-ar fi necesar în toate stilurile. Vezi Brecht, care refuză să legene spectatorul. Uită-te la cerebralul Shaw. Aşteaptă-l pe Godot.

— Gimnastica şi imponderabilitatea de care vorbeşti presupun mişcări sufleteşti şi cerebrale de o amplitudine şi tărie neobişnuită, o antrenare a spectatorului prin „efecte tari", teatralism etc. Or, există piese care înfăţişează curgerea cea mai normală a vieţii. Vezi oameni care discută în jurul samovarului — Cehov.

— Farmecul captivării e neesenţial (sau chiar vătămător), de vreme ce singur ai recunoscut că el acţionează adesea în producţii comerciale de nivel inferior, care uneori nici nu pot fi numite artă.

Dar despre acestea, ca şi despre ţinta finală a însemnărilor noastre (problematica eroilor contemporani şi farmecul lor) — ne propunem să revenim.

Sergiu Fărcăşan

Théâtre de France
LA BUCUREȘTI

Trecerea unui turneu teatral îmbracă de obicei două aspecte: unul mai larg, de ordinul evenimentelor culturale, care privește spectatorul de orice formație, atent să rețină un fenomen nou pe tărîmul artei și în cîmpul vast al culturii, și altul mai circumscris, care subsumează și un interes profesional.

Relatarea turneului trupei Odéon-Théâtre de France, făcută în presa noastră, a cuprins bineînțeles o arie largă de opinii, preferințe și estimații estetice. Revistei de teatru nu-i poate scăpa însă o latură foarte specifică: *profesiunea acestor artiști* și, prin ea, arta lor. Astfel, pe marginea celor două spectacole — *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais și *Rinocerii* lui Eugen Ionescu — se pot trage cîteva concluzii, care și situează acest teatru, condus de Madeleine Renaud și Jean-Louis Barrault, pe o anume treaptă, invidiată, în teatrul francez.

De pildă, direcția de scenă, regia celor două spectacole, asigurată chiar de Jean-Louis Barrault, demonstrează și materializează însăși concepția despre această artă, ce stă la temelia Odéonului, și anume că teatrul este un elevat act de cultură. Lucrarea lui Beaumarchais e privită de Barrault ca o operă a unui clasic, ca o operă de mare circulație și popularitate, de la apariția căreia a trecut o bună bucată de vreme. Pe Barrault l-a interesat cu precădere să descopere dimensiunile clasice ale lui Beaumarchais, l-a preocupat virtuozitatea mai mult literară a eroului acestuia, binecunoscutul

Figaro. Raporturile dintre personaje sînt de minune — şi cu ajutorul celor mai clasice convenţii — stabilite. (Eventual, apăsînd chiar pe tradiţionalismul în teatru şi stilizînd o lucrare a cărei particularitate stătea în nonconformismul ei în raport cu literatura şi anume preferinţe ale vremii.) Totul în acest spectacol este axat pe preocuparea de a da textului strălucire, dar mai ales posibilitatea de a fi integral ascultat de către spectator, într-o frazare inteligentă, făcută de actori pentru care atributele meseriei lor sînt însuşite pînă la perfecţiune, adică pînă acolo de unde începe de fapt arta.

Din acest punct de vedere, nu am văzut în regia acestui spectacol nimic din ceea ce ar putea încărca textul, nimic din ceea ce ar putea să pară drept *adăugat* de regizor, pentru bunul motiv că ar fi socotit că autorului „îi scăpase" sau pur şi simplu nu-l dusese capul. Opera literară este considerată ca ceva finit, rotund (poate chiar închisă în epoca ei), exprimînd personalitatea autorului, invitînd la un stil, cerînd să fie ascultată de către spectator.

Regia realizează aici o dimensiune care este, de fapt, cea a acestui teatru, înţeles ca artă de elevată cultură: *discreţia* (care porneşte de la noţiunea de respect, fără reticenţe, faţă de creaţia dramatică aparţinînd autorului).

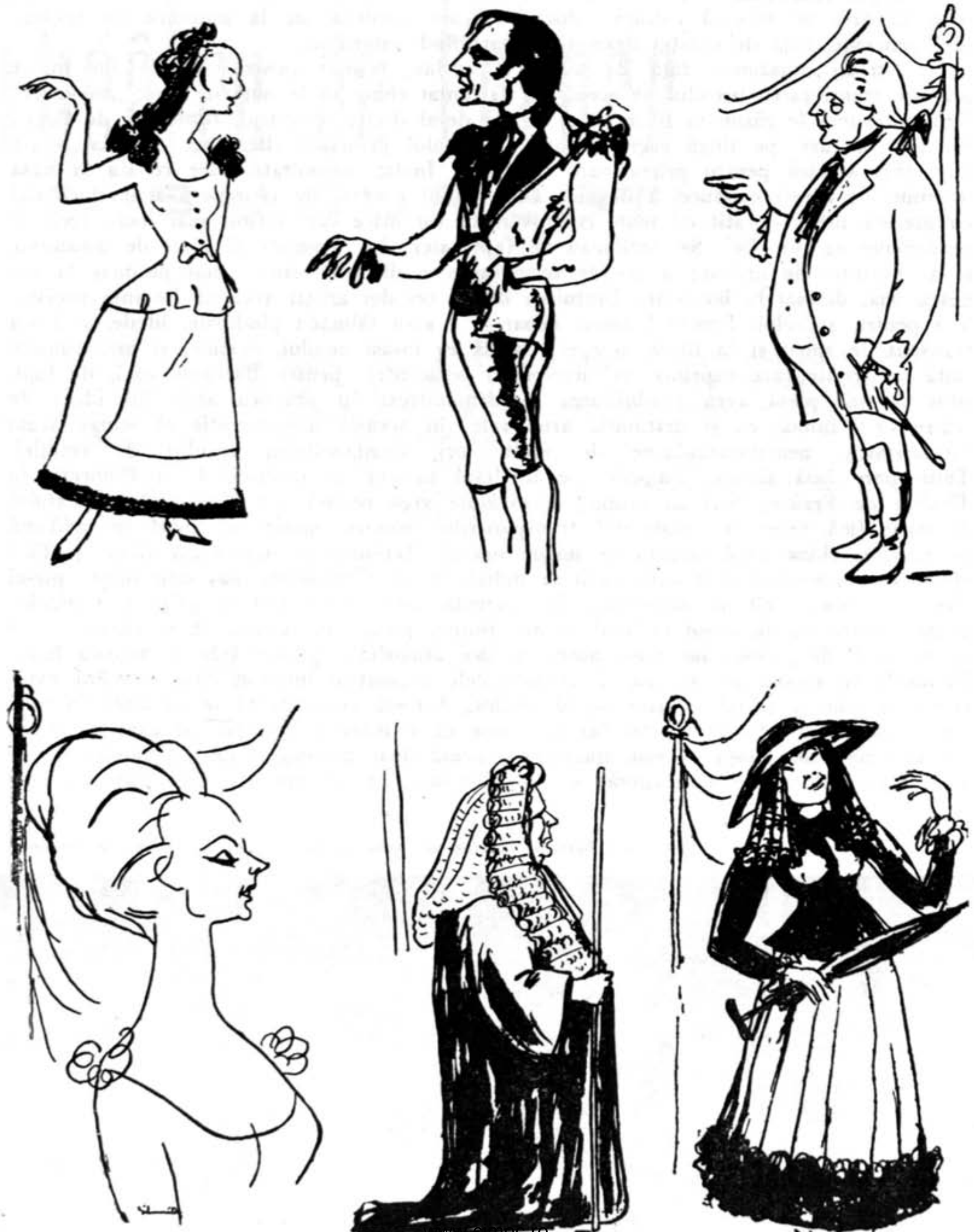
Acelaşi ataşament faţă de autor şi acelaşi respect pentru dorinţa lui în ce priveşte transferarea textului pe scenă (aş fi tentat chiar să le numesc drept „supunere" fără iniţiative) le găsim la Barrault şi în cel de-al doilea spectacol, *Rinocerii*, de Eugen Ionescu, în care, pe lîngă regie, îl aflăm în rolul principal (Bérenger), căruia el i-a dat viaţă scenică pentru prima oară în lume. Înalta umanitate, idee ce stă la baza teatrului pe care-l conduce, a devenit aici terenul concret de concepere a spectacolului cu această piesă — atît de mult controversată (în orice caz, infinit mai mult decît ar predispune ea să fie). Se întîlneau de fapt, aici, doi devotaţi ai ideii de umanitate şi ai dorinţei de apărare a ei (de temperamente diferite totuşi: mai pătimaş la Ionescu, mai detaşat la Barrault). Întîlnirea dintre cei doi artişti avea să fie însă profitabilă pentru amîndoi. Pentru Ionescu, deoarece i s-au tălmăcit gîndurile, ideile, şi i s-a transpus, în spirit şi în literă, o operă fidelă ea însăşi omului, omeniei şi umanismului (iată un triptic care exprimă trei universuri adiacente); pentru Barrault, căci, de fapt, prin această piesă avea posibilitatea să demonstreze în practica artei lui ideea de teatru ce-l animă, ca şi destinaţia artei sale (în această demonstraţie el atinge acum virtuozitatea, nemaiarătîndu-ne de multe ori spontaneitatea actului de creaţie). Totul pare însă simplu, limpede, pe înţelesul tuturor în spectacolul cu *Rinocerii* la Théâtre de France. Nici un mister nu învăluie vreo replică sau vreo parte a textului dramatic (mă refer la „misterele" transpunerilor scenice, menite să pună în evidenţă pe regizor, chiar dacă aceasta ar umbri opera). Acţiunea se desfăşoară firesc şi fără efecte de mizanscenă mai mult decît le indică textul. Cunoaştem mai întîi lumea piesei (fiecare personaj, cît de neînsemnat în aparenţă, este caracterizat cu grijă şi meticulozitate, pentru că, la drept vorbind, nimic dintr-o piesă care merită să se cheme astfel nu poate fi de prisos), iar după aceea se ţese atmosfera în care trăieşte această lume. Ritmurile se succed pe măsură ce evenimentele dramatice intervin. Dar ritmului exterior i se adaugă şi cel interior — al eroilor. Această concordanţă se întîmplă în mod sincronizat, firesc, logic. Spectacolul ne apare ca o mare construcţie, al cărei efort de realizare nu l-am simţit — noi, spectatorii, avînd doar privilegiul de a-l admira. Linia acestui edificiu ni se pare pură, simplă, firească, de la sine înţeleasă parcă pentru

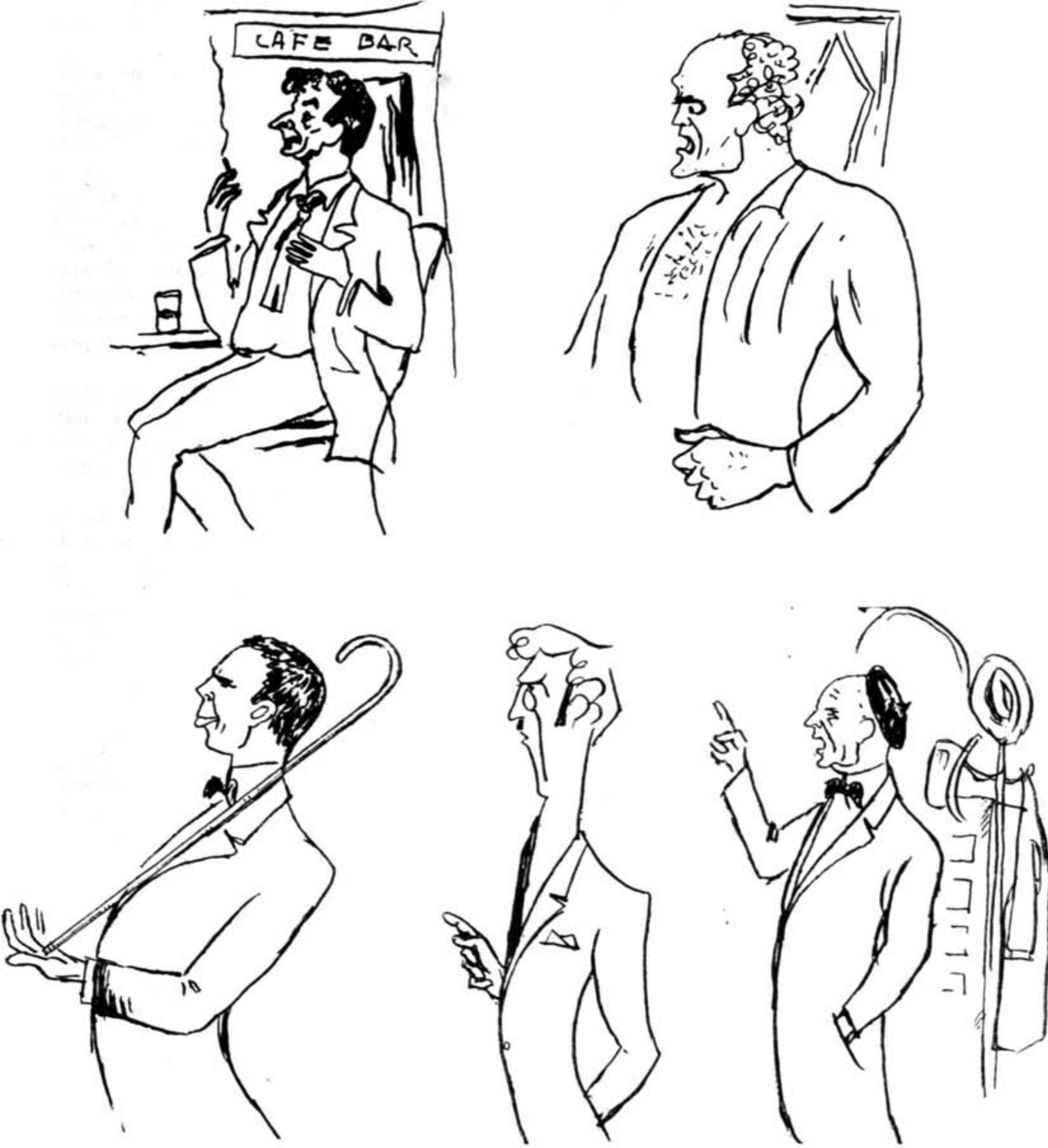
Jean-Louis Barrault vorbind la întîlnirea cu oamenii de teatru din Bucureşti

toată lumea. Dar cîtă trudă în aflarea acestei simplități totuși! (Se simte aici o deosebită capacitate de sintetizare.)

Despre actorii Odéonului sînt, de asemenea, multe de spus. În orice caz, un prim lucru: *profesionalismul lor*. Condiția căreia toți îi răspund de la primul examen este aceea că, teatrul fiind arta vorbirii, arta verbului, actorul n-are voie să greșească, n-are dreptul la lipsuri de acest ordin, pentru bunul motiv că, fără măiestria vorbirii și a frazării, nu se poate desfășura arta interpretativă. (Care, evident, presupune o seamă de alte calități.)

Anne Doat (Suzanne) ; Dominique Paturel (Figaro) ; Jean Desailly (Contele Almaviva) ; Simone Valère (Contesa) ; Roger Carel (Don Guzman Brid'Oison); Madeleine Lambert (Marceline) in „Nunta lui Figaro" de Beaumarchais





Jean-Louis Barrault (Bérenger) ; **William Sabatier** (Jean) ; **Michel Bertay** (Dudard) ; **Henri Gilabert** (Domnul Papillon) ; **Régis Outin** (Botard) în „Rinocerii" de Eugen Ionescu

Desene de SILVAN

Actorii francezi dovedesc un amplu exercițiu, un cult al vorbirii scenice. Pentru ei nu este un secret și, în orice caz, nu constituie nici un efort folosirea tonurilor, a semitonurilor, nuanțarea vorbirii în funcție de cerințele replicii, intensitățile variabile, fără ca textul să sufere vreo clipă, ci, dimpotrivă, dîndu-i-se expresivitatea maximă și mai ales ceva foarte prețios : comunicabilitate.

Și apoi, ținuta scenică, demarșa, intrarea și rămînerea în scenă, cînd un personaj trebuie să trăiască fără a avea replică, dar realizează momentul dramatic, nu numai fără să stînjenească efectiva demonstrație a celuilalt personaj, ci întregind momentul.

La acest teatru, actorii au o excelentă călăuză (în afara regizorului), pe autorul dramatic, și aceasta este, după părerea mea, cea mai bună școală de teatru. Pentru că opera literară este generatoare de învățăminte, este sursă de idei și oferă căi nenumărate (și cele mai adecvate), pentru interpretul ei scenic. De aici se naște însă necesitatea cunoașterii aprofundate nu numai a piesei, ci și a autorului, a operei sale, a doctrinei sale literare — dacă se poate, a conjuncturii culturale în care ea a apărut. Pentru ca atunci cînd se vorbește, de pildă, despre un gen de teatru, actorul să poată identifica lesne sorgințile lui, factorii caracterizanți, adică tot atîtea elemente de sprijin pentru cel chemat să dea viață scenică — să zicem — unei piese aparținînd așa-numitului teatru al absurdului. (A fetișiza ceva este dovada, de fapt, a necunoașterii epocii privite prin cultura ei, a ideilor ce guvernează creația artistică, a scriitorului, a dramaturgului etc. ; este, în ultimă analiză, o manifestare pur dogmatică și prin aceasta anticulturală.)

În acest sens, creațiile actoricești din cele două spectacole — și dacă citez doar unele, este pentru motivul că ele sînt simbolice —, realizate fie de Jean-Louis Barrault, fie de Jean Desailly sau Dominique Paturel, sînt expresia acestei desăvîrșiri actoricești care dă talentului funcția pe care trebuie s-o aibă în teatrul de astăzi, presupunînd inteligență, cultură, profesie și dăruire naturală pentru slujirea scenei.

Că spectacolele Teatrului de France sînt gîndite unitar o dovedește și faptul că scenografia se integrează concepției în care este transpusă o lucrare dramatică, nerămînînd doar ilustrativă și neoferind doar soluții de joc și de montare ; preluînd ideea, scenografia devine însăși metafora piesei. (Se poate discuta doar asupra realizării ei artistice, destul de prozaice în *Nunta lui Figaro.)* Decorul și costumele la *Nunta lui Figaro* (aparținînd lui Yves Saint Laurent) slujesc însă ideea de spectacol clasic, de spectacol în care se face teatru nu lipsit de o anumită dimensiune tradițională ; ideea că înăuntrul lor trebuie să se producă evenimente și să evolueze o lume din care o parte supraviețuiește, deoarece este elementul peren, generator și regenerator — poporul, iar alta s-a închis înlăuntrul și odată cu epoca ei : nobilimea. În special, creatorul costumelor a realizat cu strălucire, cu un rafinament rar și o putere de expresie deosebită, caracterizarea în vestimentație a celor două lumi. O înfățișare închistată pînă la înghețare în costumația celor de sus ; culoare și nesfîrșit de mult bun-gust folcloric, ca și bucuria de a trăi, la ceilalți — totul într-o armonie cromatică dictată de dorința împlinirii unității spectacolului.

În *Rinocerii,* decorul exprimă banalul (dar îl exprimă, poate, la rîndu-i, banal), sub care n-ai bănui nimic, marchează locurile obișnuite, cotidiene, pe unde se trece fără să mai bagi de seamă ce anume există acolo, unde se discută aceleași și aceleași lucruri ca un reflex condiționat. În acest cadru de obișnuit, banal și firesc, se produce, de fapt, sublinierea acelei absurdități care contrastează cu tot ce e în jur și care devine primejdie pentru toți.

Nu știu dacă se poate vorbi despre trecerea Teatrului de France pe la noi ca despre un simplu turneu. Pentru cei mai mulți, participarea la spectacolele acestui teatru a însemnat o bucurie spirituală, a însemnat împrospătarea sau reîmprospătarea setei de cunoaștere și avidității de îmbogățire a tezaurului nostru cultural, pe care artiștii francezi le-au răsplătit.

Mircea Alexandrescu

Pe Scenele bucureștene

EXPANSIUNEA NECĂRTURĂREASCĂ A GROTESCULUI

Amphitryon 38 *

de JEAN GIRAUDOUX
la Teatrul „Barbu Delavrancea“

Există la noi, în ultima vreme, o reacție fericită împotriva platitudinii teatrale, care a caracterizat din păcate multe spectacole puse în scenă cu un deceniu în urmă. Se observă, pe lîngă lărgirea salutară a repertoriului contemporan, o preocupare pentru diversitatea mijloacelor teatrale, o dorință legitimă de originalitate. Un grup de spectacole, care altădată ar fi fost interpretate de regizor ca simple comedii potolite, au dobîndit, în ultimele stagiuni, nervul suplimentar al grotescului și parodiei. Unul din primele spectacole de acest fel a fost inegalabila punere în scenă a lui Liviu Ciulei, *Cum vă place*, de W. Shakespeare. Aici, grotescul întovărășea poezia, lirismul era ajutat de ironie, rafinamentul modern (de pildă, conturul lui Jacques melancolicul) se îmbina cu grațioasa reconstituire a atmosferei teatrului elizabetan. Era un spectacol încărcat de aluzii, beneficiind de plăcerile istoriei culturii. Altă dată, în *Chirița în provincie* a Sandei Manu, grotescul și parodia se prezentau ca dilatare inteligentă a comicului simplu și sănătos din piesa lui Alecsandri, combinată cu indulgența pentru un teatru și o epocă apuse. Recent, în *Troilus și Cresida*, la Teatrul de Comedie, grotescul, exagerat poate, se axa pe o dimensiune *existentă* în textul bufon al lui Shakespeare. Dar oricît de ispititoare ar fi trecerea de la comic la grotesc și oricît de reușită ar fi experimentarea ei pe texte de diferite tipuri, grotescul și parodia nu-și găsesc oriunde terenul potrivit. Generalizarea formulei comic-grotesc[1] duce la degradarea unor texte, care nu merită această umilință.

Așa s-a întîmplat la Teatrul „Barbu Delavrancea“ cu *Amphitryon 38* de Giraudoux. După *Nebuna din Chaillot*, spectacol însuflețit, dar servit de un text mai curînd mediocru, și *Ondine* la Teatrul din Cluj, într-o montare romanțioasă, *Amphitryon 38* la București dezorientează cu totul. Spectacolul începe pe o melodie dulce de Chopin, într-o curte interioară întristată, unde Jupiter, în haine strălucitor zeiești, mănîncă semințe, așezat pe un morman de cutii de conserve. Mercur, confidentul lui, intră izbind moale cu piciorul o cutie goală de tinichea. În timp ce rostesc replicile scînteietoare ale lui Girau-

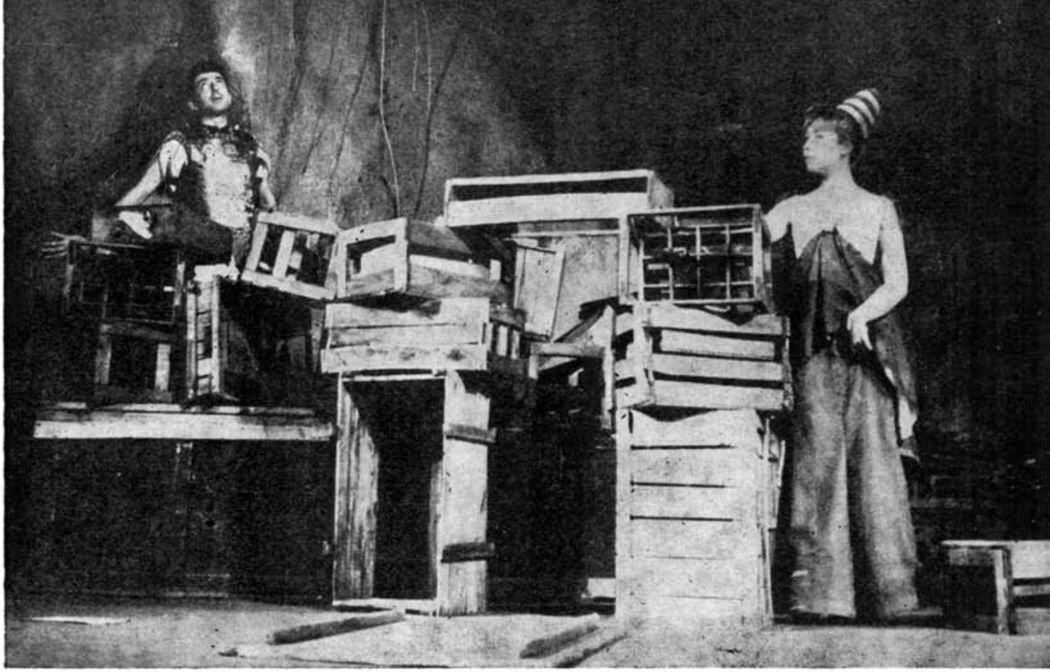
---

* Regia : Dinu Cernescu. Decoruri : **Arh. Vl. Popov.** **Costume** : **Georgeta Trofin și G. Doroșenco. Distribuția** : **Constantin Rășchitor** (Amphitryon) ; **Voicu Jorj** (Mercur) ; **Dimitrie Dunea** (Jupiter); **Aurel Tunsoiu** (Sosia) ; **Anda Caropol** (Alcmena); **Dorina Lazăr** (Leda) ; **Vasile Ichim** (Trompetul) ; **Margareta Dumitrescu** (Eclissa).

[1] Interesant de observat că acolo unde e nevoie realmente de grotesc, regizorii alunecă spre tragic, ca de pildă în „Domnul Biedermann și incendiatorii“, la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ (L. Pintilie).

Anda Caropol (Alcmena) şi Dimitrie Dunea (Jupiter)

doux, actorii se dedau la tot felul de mici acţiuni ridicole: zeii sparg geamurile casei lui Amphitryon cu cutii de conserve. Trompetul adoarme mirosind picioarele lui Sosia, Alcmena jumuleşte o găină, Amphitryon umple o găleată cu nisip dintr-un sac şi duce cailor o legătură de morcovi. Dialogul dintre Alcmena şi Jupiter este întrerupt de pocnituri metalice şi încăierări în culise pe fundalul jurămintelor lui Jupiter deghizat în Amphitryon; cutii de conserve sînt aruncate de pe o fereastră a curţii în mijlocul scenei, iar actul se termină cu prăbuşirea pe scenă a unei lăzi de sticle de bere. Actul al doilea se petrece în camera Alcmenei, unde domneşte cea mai decăzută dezordine: tapetele sînt jerpelite, pe jos zac cărţi trîntite, nici urmă de covor, un simplu pat de metal domină încăperea. La apariţia Eclissei, servitoarea Alcmenei, murdăria devine explicabilă: Eclissa trînteşte o găleată rablagită în mijlocul camerei şi dă de două-trei ori cu mătura, de formă, apoi izbeşte cu picioarele, fără chef, în cărţile de pe jos. Nici Alcmena nu e gospodină: Jupiter se strîmbă îngrozitor cînd gustă din cafea şi iese afară să scuipe ce are în gură. (Leda va repeta, cu ceva mai multă politeţe, jocul.) Alte amănunte măresc promiscuitatea bufonă: Jupiter se încheie pe scenă la pantaloni, după ce se întoarce dintr-o încăpere de unde se aude zgomot de apă la W.C.; Mercur pune stăpînului său ventuze; Alcmena îl sileşte pe Mercur s-o ajute la agăţatul rufelor — în dormitor!; Amphitryon, sosit din tabără, se scarpină de purici şi-şi manifestă cu nervi voioşi dorinţele conjugale. Actul al treilea are loc într-o altă curte interioară, şi mai sordidă decît prima: un zid stă să cadă şi se sprijină pe trei prăjini, în mijloc tronează un eşafodaj de lăzi goale. Sosia, urcat pe o scară de zugrav, încearcă să citească proclamaţia despre „starea naturală de fidelitate a nevestelor". Alte gaguri: Vocea zeilor apare ca un cap trist de după un zid, apoi se prăbuşeşte cu un zgomot infernal în spatele zidului; Jupiter intră falnic, dar se loveşte cu capul de găleata zidarului, scena dintre Alcmena şi Jupiter se petrece ca un dejun la iarbă verde, pe o blană de urs şi cu provizii de mîncare şi băutură. Jupiter se îmbată turtă şi, către sfîrşit, începe să se bată cu Mercur: cei doi îşi trag palme răutăcioase şi se scuipă. Tot mai agresiv,



Anda Caropol (Alcmena) şi Constantin Răşchitor (Amphitryon)

Jupiter, ţinut de Amphitryon şi de Mercur, ameninţă publicul şi-l izgoneşte cu gesturi urîcioase ale piciorului.

În sine, aceste comicării n-au nimic rău, ba chiar bătaia dintre Jupiter şi Mercur, dusă cu ura mică şi exactă care izbucneşte uneori între prieteni vechi, provoacă un rîs sincer. Greşeala regizorală este aplicarea nedibace a genului grotesc pe un text la care grotescul nu se potriveşte nicidecum. Dacă veselia simplă şi vînjoasă a teatrului lui Alecsandri poate fi canalizată spre burlesc, spre rîs nebun, dacă uneori grosolănii momentane ale lui Shakespeare pot fi ilustrate cu rînjete, între ironia culturală a lui Giraudoux şi tărîmurile grotescului nu există punte posibilă. Ceea ce rămîne interesant la Giraudoux este surîsul, tirada poetică, jocul continuu între glumă şi lirism, domesticirea măreţiei, a supranaturalului. Piesele lui Giraudoux vehiculează, pe tonul uşor al conversaţiei spirituale, adevăruri grave, dar plăcute. Nu mă refer numai la pasajele celebre, dialogul dintre Hector şi Ulise în *Războiul Troiei nu va avea loc*, sau cel dintre Ondine şi regina Yseut în *Ondine*. Dar chiar în *Amphitryon 38*, cîte replici memorabile ! Proclamaţia despre pace, de pildă, cea despre război, mărturisirea trompetistului, care are la trompetă o singură notă, despre melodia imaginară, mereu alta, a cărei încheiere unica notă este, dialogul dintre Alcmena şi Jupiter despre dragostea conjugală, apoi în actul al doilea replicile lui Jupiter despre creaţie, sau, în ultimul act, replicile despre prietenie. Nimic nu se poate auzi, la spectacolul lui Dinu Cernescu, pentru că actorii fac strîmbături gălăgioase, în felul lor foarte reuşite, dar *nepotrivite* cu textul. Un text de Giraudoux are o muzicalitate demnă, o atmosferă de distincţie liniştită, un umor suav.

S-a vorbit mult de „demitizare" în legătură cu teatrul modern mitologic şi nu este exclus ca regia spectacolului de la Teatrul „Barbu Delavrancea" să fi socotit că poate dezvolta o valenţă a textului lui Giraudoux, împingînd „demitizarea" pînă la bufonerie. Dar Giraudoux nu „demitizează" miturile, ci le redă concentraţia umană, le detaliază veşnicia. „Demitizarea" spre burlesc nu este, de fapt, o descoperire a secolului nostru. Operetele lui J. Offenbach reuşeau acest lucru cu haz şi eleganţă.

Pe această linie, a divorțului dintre text și spectacol, rezultatele nu pot fi consistente. Și cînd culoarea anticulturală se intensifică, burlescul, oricît de exagerat, nu provoacă decît tristețe.

În principiu este bine ca regizorul să-și afirme cît mai pregnant personalitatea în spectacol. Totuși, spectatorul are dreptul, la teatru, să vadă și piesa *autorului*.

Cele spuse pînă acum vizează *premisa* de la care a pornit regizorul. În limitele intențiilor sale, spectacolul este adecvat. Decorurile în sine izbutite ale arh. V. Popov aduc pe scenă atmosfera pe care o dorește regizorul. Costumele (de G. Doroșenco și Georgeta Trofin) au umor. Actorii se supun și ei tonului burlesc general, cu excepția Andei Caropol (Alcmena), care reușește uneori „să iasă“ din spectacol și să-l rostească pe Giraudoux, așa cum s-ar cuveni, detașat și surîzător. Dimitrie Dunea conturează un Jupiter excelînd în prostie și stîngăcie. Voicu Jorj (Mercur) este o prezență veselă pe scenă, vorbind uneori prea afectat. Dorina Lazăr (Leda) se mișcă pe scenă cu prea multă vioiciune; de altfel, defectul acesta e general în spectacol. Margareta Dumitrescu vede în Eclissa o servitoare bețivă și leneșă. Inegal, Constantin Rășchitor oscilează între un Amphitryon prost și demn și un soldat vesel și vulgar. Sosia (Aurel Tunsoiu) și Trompetul (Vasile Ichim) apar puțin și cu destulă discreție.

Toma Pavel

Nimic nu se pierde, dragul meu

de I. HRISTEA
la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

Regia: George Carabin. **Decorul**: Paul Bortnovschi. **Costume**: Doris Jurgea. **Distribuția**: Clody Bertola (Maria), Septimiu Sever (Tudor), Sorin Gabor (Ioachim), Lucia Mara (Livia), George Oancea și George Carabin (Radu).

După prima piesă, *O singură viață*, reprezentată aici în urmă cu doi ani, are loc, în actuala stagiune, pe scena aceluiași teatru, premiera piesei *Nimic nu se pierde, dragul meu*. Evoluția de la o piesă la alta nu s-a făcut pe linia speculării mai abile a unor situații și momente de acut dramatism, ci în direcția abordării unor probleme de conștiință, a investigării relațiilor omenești, în zonele lor cele mai delicate. Relațiile omenești, acest domeniu inepuizabil, l-a atras pe Ionel Hristea, de data aceasta în aspectele sale mai puțin spectaculoase, la prima vedere chiar șterse. Preocupat de perpetua „enigmă“ — omul —, dramaturgul a pornit la munca dificilă a cunoașterii lui, hotărît să nu se lase înșelat de aparențe, de false efervescențe și de false acalmii.

O piesă în care nu se „întîmplă“ nimic, și care totuși reține atenția spectatorului, ridică cel puțin o întrebare fundamentală: prin ce anume reușește să intereseze? Întîi, prin însăși importanța temei supuse discuției: conștiința. Apoi, prin modul complex și suplu în care se poartă dezbaterea, acordînd piesei amprenta anului 1965. În sfîrșit, prin rezolvarea neostentativă, simplă, firească a problemei analizate, rezolvare la care este solicitat să participe spectatorul însuși, cu propria sa părere, cu propria sa concepție.

Trebuie să observăm însă că excesul de discreție, de neparticipare (probabil de teama stridenței) în procesul de disecare a unor conștiințe, îl duce pe autor la un rezultat nedorit: apariția, pe alocuri, a unor semne de confuzie. Invitația făcută spectatorului rămîne neclară, răspunsul acestuia — improbabil. Autorul și-a lăsat personajele să se zbată în țesătura de sentimente și atitudini contradictorii, fără să intervină, cum socotim că ar fi fost necesar, pentru a pune o oarecare ordine, pentru a separa esențialul de minor, pentru a indica centrul de greutate și perspectivele. Din grija nobilă de a nu apărea ca un „magician“ care scoate soluții din eprubete, I. Hristea a lăsat totuși unele substanțe neclarificate, nu le-a dus pînă la stadiul de precipitat.

În casa lui Tudor Popescu, inginer cu muncă de răspundere într-un institut de electronică, domnește de cîtava vreme o

Clody Bertola (Maria)

animozitate tacită. Ca subaltern al savantului Ioachim (directorul institutului), al cărui ginere este, Tudor Popescu şi-a atacat şeful (şi socrul) în şedinţă publică, arătînd că eşecul acestuia în construirea acceleratorului se datoreşte unui complex de cauze, între care, mai întîi, o mentalitate învechită de savant burghez. Ioachim vede în gestul ginerelui său dorinţa acestuia de a-i lua locul la institut, de a parveni cu ajutorul defăimării. Şi unul şi altul par, alternativ, a fi drepţi sau a cădea în eroare. Livia, fiica lui Ioachim (şi soţia lui Tudor), trăieşte neliniştea sfîşierilor între sentimentele filiale şi cele de dragoste pentru soţ. În acest climat tulbure, în care acuzaţiile reciproce plutesc în aer fără a se rosti răspicat, îşi face apariţia, ca musafir de o singură noapte, o veche tovarăşă a lui Tudor, comunista Maria, care l-a ajutat să se formeze în primii ani de după '44. Astăzi, Maria este instructor raional de partid şi colegă a Liviei la Facultatea de filologie (secţia fără frecvenţă). În intenţia autorului, Maria este factorul care declanşează revizuirea conştiinţelor. În realitate însă, adevărata cauză a acestui proces o reprezintă acumulările petrecute îndelung în sufletul fiecăruia din cei trei membri ai familiei — tatăl, fiica, ginerele —, cărora li se adaugă un prieten al casei, Radu (cercetător ştiinţific la acelaşi institut), Maria fiind numai catalizatorul, elementul de confruntare, de raportare a mentalităţii şi atitudinii celorlalţi. Dezbaterea este interesantă, eroii învaţă să se cunoască în faţa spectatorilor, să-şi explice lor înşişi sau să-şi justifice anumite reacţii. Prin intermediul Mariei, autorul exprimă un punct de vedere îndeobşte acceptat, potrivit căruia sînt momente în viaţă cînd sufletul trebuie „tăiat, curăţit şi pansat".

Dar unele intenţii bune ale scriitorului nu sînt duse pînă la capăt: lipsa unei atitudini deschise faţă de un personaj sau altul, a unei depline fermităţi, îl împiedică pe spectator să perceapă exact care este, în ultimă instanţă, concluzia. Nici pînă în final nu reiese limpede în ce constă dreptatea sau culpabilitatea lui Tudor, sau dacă acesta vede panta pe care, abia perceptibil, începuse să alunece. De asemenea, este greu de răspuns dacă dezmorţirea sufletească a lui Tudor, provocată de Maria, care l-a întors, ca într-o oglindă, către tînărul curat, cinstit, avîntat, din urmă cu douăzeci de ani, se va solda cu efectul scontat. Piesa pare o construcţie ale cărei schele au fost ridicate numai pînă la jumătate. Ducerea mai departe a conflictului, nu în direcţia clasificării şi etichetării simpliste a personajelor (Tudor este „rău", Maria este „perfectă", Ioachim este „aşa şi aşa" etc.), ci pe linia creării unor premise care să permită spectatorului concluzii mai certe asupra evoluţiei ulterioare a conflictului şi a eroilor, ar fi fost posibilă, după părerea noastră, dacă autorul ar fi stăruit mai îndelung în finisarea operei sale. O mai netă precizare a intenţiilor şi a liniei de dezvoltare a personajelor ar fi slujit mai bine ţelului educativ al piesei.

Materia acestei piese nu o constituie acţiunea, ci ideile în mişcare. Terenul acesta, foarte ispititor, neexplorat însă în mod judicios, atent, poate ameţi pe un autor, atrăgîndu-l în hăţişurile unor abstractizări, unor schematizări — logice pînă la un punct, dar descărnate cum sînt toate schemele. Spunem acest lucru, pentru că am avut uneori, şi la lectură şi în spectacol, sentimentul că înseşi personajele s-au transformat în „idei", cu excepţia, poate, a lui Radu, personaj plin de farmec şi de un aer inedit.

Două mi s-au părut a fi principalele căi alese de regizorul George Carabin, pentru transplantarea eroilor lui I. Hristea din paginile textului în ambianţa scenei: conducerea interpreţilor pe linia unui joc eminamente de fineţe, de nuanţe şi fior al inteligenţei, marcarea momentelor de vîrf ale dezbaterii nu prin accente formale, prin apăsări sau ridicări de tonuri în mod strident, exterior, ci prin recomandarea şi obţinerea unor tensiuni interpretative lăuntrice maxime.

Pentru realizarea deplină a acestor indici generali, a acestor parametri de desfăşurare a spectacolului — *fineţe* şi *interiorizare* — mai era nevoie de o masivă *infuzie de sinceritate* în jocul actorilor. Acest element s-a dobîndit în mod inegal, diferind de la interpret la interpret, iar uneori chiar înlăuntrul aceleiaşi partituri, de la o scenă la alta. Iată, de pildă, rolul Maria, interpretat de Clody Bertola. După o lungă tatonare a personajului, actriţa s-a apropiat tot mai mult de el, pînă ce, deplin stăpînă pe cumpăna lui interioară, i-a descoperit înţelepciunea, echilibrul, modestia şi le-a recompus cu ascuţime de spirit şi o mare măiestrie scenică. Dacă, în prima parte, Maria a apărut atît de apăsată de gînduri, aceasta s-a datorat, credem, faptului că actriţa a văzut în personajul interpretat pe unul din comuniştii, pe unul din acei oameni cu o formaţie politică şi o structură morală care-i fac să se simtă responsabili de întrebările, complicaţiile şi problemele de viaţă ale tuturor celorlalţi. Umerii încovoiaţi, mersul îngîndurat n-au exprimat drame, chinuri, imposibilităţi de rezolvare, ci conştiinţa că mutaţiile sufleteşti sînt lucrul cel mai dificil de obţinut, mai ales la oameni care se află pe aceeaşi baricadă. Dacă Tudor ar fi fost un duşman, chestiunea s-ar fi simplificat enorm. El este însă un om foarte capabil, muncitor, animat de gînduri sănătoase, este un comunist care s-a bătut pentru triumful orînduirii populare, este un tovarăş de idei al Mariei; mai mult, aceasta se pare că l-ar fi iubit în urmă cu douăzeci de ani. El nu este un om pierdut; dacă va continua însă să fie ros de ambiţii, să trăiască bănuitor, să fie prea încîntat de el însuşi, să se manifeste egoist şi cu aere de stăpîn în viaţa de familie, să deprecieze capacitatea altora şi, din exces de „vigilenţă", să vadă strigoi acolo unde nu sînt de fapt decît erori — ce se va întîmpla în acest caz cu Tudor? Aceasta este întrebarea pe care o supune dezbaterii autorul, un rol important în enunţarea ei avîndu-l tocmai

Septimiu Sever (Tudor) și Lucia Mara (Livia)

Maria. Confruntările între cei doi protagoniști — Septimiu Sever (Tudor) și Clody Bertola — au pricinuit scene emoționante, unele mai calde și convingătoare, altele mai uscate ; marea scenă din ultimul act, jucată fără nici un fel de ostentație savantă, unul lîngă altul, așezați pe o canapea în mijlocul scenei, a constituit momentul de supremă sinceritate, în care sufletele s-au dezvăluit pînă la transparență. Neliniștea, agitația interioară ale lui Tudor au găsit în Septimiu Sever un interpret talentat, capabil să le exprime fără patetism, fără poză, dar cu toată gravitatea și adîncimea lor.

Livia, delicata și inexpresiva soție a lui Tudor (ajunsă la cea de a doua trăsătură din cauza hipertrofierii personalității soțului și tatălui ei), a fost interpretată de Lucia Mara într-o manieră foarte personală : pentru soțul și tatăl ei ea a fost doar o prezență de mic robot, alergînd permanent după un pahar cu apă, o tavă cu gustări, un iaurt, o linguriță, un chibrit etc. Pentru Maria și Radu, și bineînțeles pentru spectator, ea a apărut ca un *suflet*, din fericire neveștejit, gata oricînd să reînflorească, dacă ochiul soțului ei se va deschide din nou asupră-i. Actrița a fost la fel de patetică și duioasă în rostirea replicii, ca şi în tăcerile elocvente cu care şi-a compus rolul, sau în trecerile neobservate în planul secund al acţiunii.

De o corectitudine fără vibraţie ni s-a părut jocul liniar al lui Sorin Gabor, în rolul, deloc plat, al savantului Ioachim. Evoluţia sa monocordă în scenă scade şi mai mult dinamica conflictului în care este total angajat acest personaj — în aparenţă pasiv şi resemnat, în realitate decis să se bată pentru demnitatea şi cinstea sa.

Într-o distribuţie de calitatea celei de faţă, actorul George Oancea, avînd de făcut faţă unei foarte valoroase companii, a izbutit să-şi treacă în prim-plan personajul (Radu), căruia i-a dat un profil uman cuceritor. Actorul a jucat cu strălucire şi partea profundă, serioasă a personajului, şi aparenţa sa de teribilism sau superficialitate, fără a semăna vreo clipă confuzii asupra valorii morale reale a lui Radu.

Realizările actoriceşti au fost stimulate şi de cadrul plastic asigurat de Paul Bortnovschi. Decorul acestuia, de o inspirată viziune arhitecturală, utilizînd toată adîncimea scenei, a oferit actorilor o multitudine de spaţii de joc, potrivit gradării momentelor şi intensităţii crescînde a dezbaterii.

Nimic nu se pierde, dragul meu constituie un spectacol care valorifică în condiţii superioare piesa lui I. Hristea.

Mihai Florea

Spectacol Prévert

la Teatrul Mic

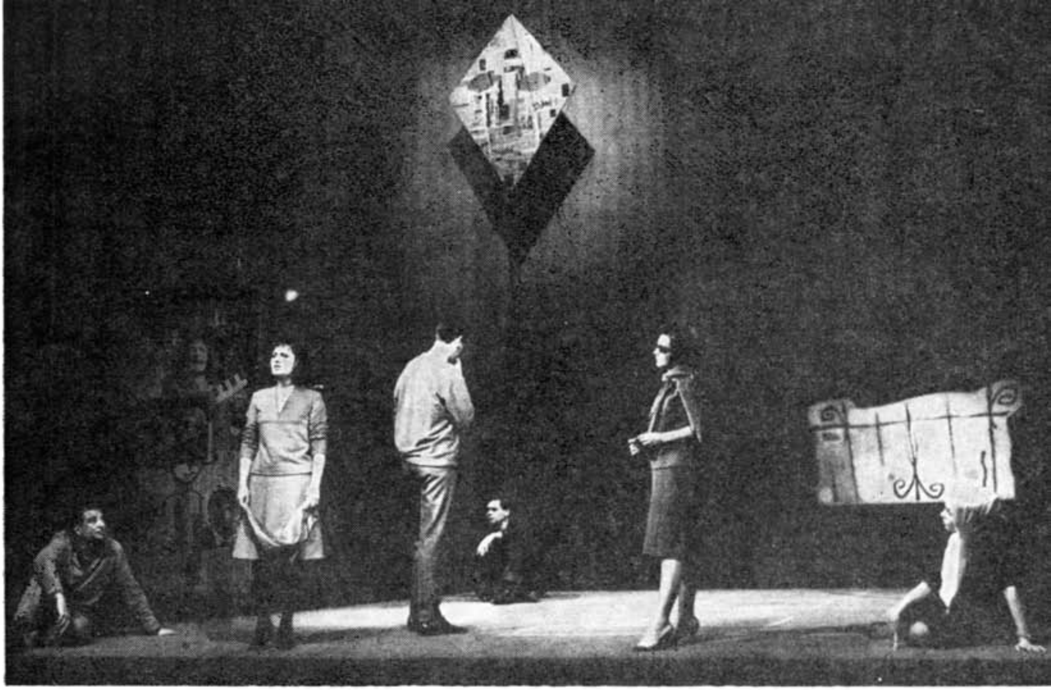
Un spectacol de poezie constituie, în general, o triplă piatră de încercare : pentru regizor, pentru actori, pentru public. Această artă sintetică şi concentrată, difuză totuşi, prin nimbul ei de sugestii şi asociaţii, pune probleme speciale de interpretare şi înţelegere. Nu rareori, excelenţi actori de dramă şi comedie nu dau rezultatele scontate în recitarea versurilor care, cum s-a mai spus în discuţii şi în presă, constituie o disciplină aparte, meritînd, poate, o catedră specială la Institutul de teatru. De asemenea, publicului larg, deprins a urmări pe scenă evenimente în desfăşurare, îi slăbeşte atenţia sau interesul atunci cînd i se prezintă un recital de poezie insuficient compus sau animat.

Merită de aceea felicitări Teatrul Mic şi regizorul Radu Penciulescu, pentru iniţiativa de a recomanda poezia lui Jacques Prévert, o poezie prin excelenţă multicoloră, dinamică, accesibilă şi de o fantezie exultantă.

Mai întîi, salutăm alegerea repertoriului. Au fost selecţionate, în traducerea exactă şi plină de farmec a lui Gellu Naum, bucăţi dintre cele mai cunoscute, ca şi unele de o circulaţie mai restrînsă, fără rigidităţi tematice, respectîndu-se verva imaginativă a poetului şi varietatea lui prozodică. Astfel, au fost ilustrate mai toate laturile caracteristice ale lui Prévert : lirismul şi sarcasmul, visul transparent şi explozia grotescă, expresia lapidară şi inventarul interminabil, ameţitor, inefabilul şi concreteţa crudă, brutală.

Spectacolul de la Teatrul Mic are o incontestabilă ţinută artistică. Într-o atmosferă de suavitate şi graţie, cu un element de decor pe deplin adecvat (Victor Cupşa), actorii se mişcă liber, tinereşte, intonînd cu inteligenţă, nesilit, textul adesea dificil. Faptul că limbajul poeziei conţine nenumărate armonice — acele sunete, abia auzite, care însoţesc în muzică tonurile fundamentale, făcîndu-le să reverbereze — îi duce, de obicei, pe recitatori, la o tremolare perpetuă, obositoare, care nivelează orice specific, reducîndu-l la o artificioasă şi cam ridicolă „stare de inspiraţie". Această manieră a fost refuzată, cu o lăudabilă fermitate, de interpreţii spectacolului Prévert, ceea ce dovedeşte respect pentru actul poetic şi o fină pătrundere a partiturii rostite.

Dar acelaşi respect pentru poezie poate genera atitudini excesive, puriste, inhibitorii. Aşa îmi explic, în cazul nostru, timiditatea înscenării, nuditatea unor anumite momente. Majoritatea poeziilor prezentate puteau suporta — ba chiar ar fi solicitat o mai bogată contribuţie din partea regiei şi a pictorului decorator. Puteau fi folosite — în perfectă concordanţă cu factura poeziei lui Prévert — o serie de elemente accesorii, mişcarea putea fi mai variată şi mai surprinzătoare, întreaga gradaţie a spectacolului putea fi



▲

De la stinga la dreapta : Ion Marinescu, Tatiana Iekel, Nicolae Pomoje, Vasile Nițulescu, Doina Șerban și Irina Petrescu

▶

De la stinga la dreapta : Vasile Nițulescu, Irina Petrescu, Ion Marinescu, Pompilia Stoian și Adrian Ionescu mai imprevizibilă şi mai pregnantă, mai ales că îndrăzneala nu-i e străină Teatrului Mic (mă număr printre acei spectatori care consideră punerea în scenă a momentelor Caragiale şi a *Cîntăreţei chele* drept o experienţă interesantă şi fertilă a acestei stagiuni). Un singur moment euritmic — cu toate binecunoscutele calităţi ale dansatoarei Miriam Răducanu — e prea puţin şi atacă omogenitatea întregului ; în schimb, cîntecele, în ciuda popularităţii de care se bucură, mi s-au părut nepotrivite, ele plasîndu-se într-o zonă mai facilă şi apărînd ca momente ale unui spectacol de varietăţi. Poate că o regie mai complexă le-ar fi putut încadra în mod convenabil, dar aceasta presupunea o altă viziune iniţială. Dacă un recital de sonete ar fi implicat o anumită sobrietate, nelipsită de solemnitate şi de rigoare (deşi nici de aceasta nu sînt absolut convinsă), un recital Prévert se preta la un debit de fantezie scenică cel puţin tot atît de generos cum e cel al textului.

În fine, am apreciat verva lucidă a lui Ion Marinescu, incisivitatea lui Vasile Niţulescu, inteligenţa Doinei Şerban, candoarea Tatianei Iekel, sensibilitatea Irinei Petrescu, firescul lui Nicolae Pomoje — regretînd unele versuri şoptite pînă la a nu mai fi auzite şi jinduind, din loc în loc, după mai multă forţă expresivă.

Şi totuşi, nu pot să nu mulţumesc colectivului Teatrului Mic pentru reconfortul pe care mi l-a procurat, convingîndu-mă, cu graţie, gust şi subtilitate, de dragostea lui pentru această fiinţă capricioasă, exigentă dar recunoscătoare — Poezia.

Nina Cassian

Iubesc pe al 7-lea

de COMAN ŞOVA
la Teatrul „Barbu Delavrancea“

Regia : Ion Simionescu. Scenografia : Elena Simirad-Munteanu. Distribuţia : Florin Piersic (Ion Petrescu), Rodica Popescu (Ileana), Ion Niciu (Tuciu) , Dumitru Fedoreac (Miron), Stelian Cremenciuc (Lică), Andreea Năstăsescu (Cora), Anda Caropol (Dumitriţa), Dorina Lazăr şi Alexandra Polizu (Nunuţa), Mihai Stan (Miluţă), Doru Atanasiu şi Emil Hosu (Mişu), Dimitrie Dunea şi Constantin Florescu (Nellu), Dimitrie Dumitru şi Constantin Răşchitor (Gaz), Constantin Florescu şi Vasile Ichim (Crampon), Voicu Jori (Sfiosul), Mihai Marselos (Armatorul).

Iubesc pe al 7-lea este o piesă cu tinereţe, cu optimism, cu dragoste, cu construcţii : construcţii de combinate, de locuinţe, de suflete ; este o scurtă poveste cu oameni ai zilelor noastre, care, ridicînd schele, ziduri, furnale, toarnă în fiecare tonă de beton un dram de vis, oameni care, construind viaţa nouă, construiesc şi poezia ei. În piesa lui Coman Şova mesajul nu este agăţat ca o bucăţică de carton de toarta unui geamantan, problemele de clădire a vieţii socialiste, a combinatelor şi cvartalelor de blocuri nu sînt enunţate scolastic, nu sînt însăilate schematic, ci se află întreţesute în text şi subtext, germinează însăşi acţiunea piesei, înnobilează substanţa comediei şi produc fiorul intim al trăirii personajelor.

Acţiunea acestei comedii lirice se poartă în jurul unui vis. Tînărul Ion Petrescu, funcţionar (în mod accidental), cu o existenţă liniştită, dar presărată cu satisfacţii prea mărunte, are o supremă dorinţă, un vis scump vieţii lui : să se afle acolo unde oamenii îşi unesc tăria şi înving natura, acolo unde se înalţă giganţi industriali pe locuri pustii, acolo unde se dau marile bătălii de conştiinţă, unde sînt necesare bărbăţia, vigoarea spiritului şi hărnicia braţelor ; într-un cuvînt, visează să muncească pe unul din marile şantiere ale socialismului. Acest vis este cu atît mai întemeiat, cu atît mai legitim, cu cît Ion s-a pregătit să devină montor, şi numai printr-o întîmplare n-a ajuns să se realizeze aşa cum îşi dorise.

Dar soţia sa, Ileana, mulţumită cu cît are şi este pe punctul de a avea (căci — supremă fericire — tocmai li se repartizează un apartament nou), se cramponează de confortul și tihna ce le surîde și se arată refractară la ideea părăsirii mult rîvnitei locuințe, de dragul „visului" de constructor al soțului ei. Încurajat de cîțiva prieteni (Tuciu, Miron, Lică), Ion pleacă de-acasă, lăsîndu-și soția să mediteze în singurătate asupra adevăratei fericiri, a adevăratului rost al existenței. Lipsită de Ion, viața Ilenei devine cenușie, fără relief, fără fior; confortul în sine nu înseamnă nimic. Traiul golit de gînduri, de frămîntări, de suprema dorință a împlinirii unor năzuințe nu răspunde concepției despre viață a omului zilelor noastre. Frumosul apartament i se pare pustiu; zilele — egale, monotone, fără de sfîrșit, iar prietenia Corei nu poate reprezenta un suport moral. Ca atare, Ileana se decide să pornească în căutarea soțului ei, colindînd țara în lung și lat și oprindu-se la cele mai importante obiective industriale. Călătoria aceasta este un prilej de încurcături și scene de haz (căci țara este plină de Petrești, și ea nu știe pe care dintre șantiere se află Petrescul ei), dar mai mult decît atît, peregrinarea înseamnă pentru Ileana întîlnirea cu viața adevărată, cu visătorii și realizatorii marilor înfăptuiri, cu măreția și simplitatea miilor de tineri ce se întrec în a sosi pe locurile unde vor dudui motoare și se vor monta agregate. Treptat, visul de care-i vorbise Ion începe să capete contururi și în mintea Ilenei; pe lîngă dragoste, apare un sentiment nou — înțelegerea, și aceasta întărește sensul conviețuirii, subliniază în plus comuniunea spirituală a celor doi soți. Întîlnindu-l, în sfîrșit, pe unul din șantiere, unde se mai află încă șase Petrești, Ileana se aruncă, așa cum e și firesc, în brațele celui de-al șaptelea (de aici și titlul piesei), fericită că și-a reîntîlnit bărbatul, care muncește laolaltă, cu alte mii de visători, în primele rînduri.

Frumusețea morală, autenticitatea eroilor piesei lui Șova, firescul și patosul acțiunilor lor decurg din sinceritate, din simplitatea gîndirii și modului lor de comportare. Ion, Ileana, Miron, Lică, Tuciu și ceilalți visează simplu, vorbesc fără emfază, acționează cu modestie; în piesă transpare astfel poezia simplității. Măreția universului spiritual al acestor tineri, al ideilor lor despre viață, despre prietenie și muncă, are la bază conștiința că întreaga lor energie este dăruită unei cauze minunate, aceea a construirii socialismului. Spiritul de partid care străbate piesa și lumea de idei a personajelor reprezintă forța vie ce unește milioanele de oameni din patria noastră în jurul aceluiași ideal — fericirea întregii societăți —, ideal căruia recentele documente de partid îi dau cea mai înaltă expresie.

Personajele comediei lui Șova degajă prospețime, franchețe, „contaminînd" și pe cei din jur de chemarea nobilă la muncă, invitînd la înfrîngerea comodității, a micului confort personal. Cîteva portrete nu se uită: ne referim la Ion (Florin Piersic), Lică (Stelian Cremenciuc), Ileana (Rodica Popescu); aceștia au autenticitate, farmec, personalitate. Pentru un debutant ni se pare promițător dacă reușește să transmită spectatorului un sentiment tonic, o mai mare încredere în propria sa capacitate, o bucurie sporită de viață și amintirea cîtorva eroi bine conturați, reliefați convingător.

Este cazul să îndreptăm însă atenția autorului și spre unele aspecte care se prezintă deficitar în piesa sa. Nu toate personajele vibrează la fel, nu toate sînt acordate la același diapazon. Unele (în special fetele) au intrat mai puțin în atenția autorului, ceea ce a făcut ca ele să apară sărăcite sufletește, simple prezențe pasagere, contribuția lor la suita de idei și acțiuni a piesei fiind infimă; excepție face Ileana, a cărei participare în desfășurarea piesei este permanentă, integrarea ei în acțiune fiind bine justificată.

O neîntregită satisfacție produce și diagrama personajului central, Ion. Bine urmărit în prima parte a piesei și stăruitor explicat ca scopuri, intenții, conduită, Ion rămîne destul de periferic acțiunii în partea a doua a comediei; aici, el iese din primul circuit, din principala orbită a atenției autorului, motiv pentru care spectatorului nu-i mai apare limpede toată frămîntarea anterioară, frămîntare ce l-a determinat să plece de-acasă pentru atingerea unui țel superior. Și-a atins Ion acest țel? Da, dar piesa dă acest răspuns indirect, laconic, în loc să ne fi oferit o demonstrație, nu simplistă, schematică, ci întemeiată pe fapte, pe cîteva argumente convingătoare.

O altă sugestie pe care ne îngăduim să i-o dăm autorului este în legătură cu însușirea științei de a construi. Tema soției tinere care-și caută bărbatul pe șantierele țării putea fi speculată mult mai intens; ideea este suculentă și se preta la o tra-

Rodica Popescu (Ileana), Florin Piersic (Ion Petrescu), Ion Niciu (Tuciu), Andreea Năstăsescu (Cora), Dumitru Fedoreac (Miron) și Stelian Cremenciuc (Lică)

tare mai inventivă, mai spumoasă, în genul comediei încurcăturilor. Pentru aceasta însă, autorul ar fi trebuit să stăpînească foarte bine meșteșugul farsei, al folosirii qui-pro-quo-ului, al conducerii personajelor pe drumul comediei „greșelilor" ; în loc să facă acest lucru, el a trecut în fugă pe lîngă o bogată sursă de comic. Ar fi bine, de asemenea, ca pentru viitoarele lucrări, autorul să se preocupe serios de însușirea artei de a sonda mai adînc psihologiile, să se străduiască și să năzuiască neîntrerupt a-și apropria și a-și perfecționa măiestria construcției dramatice, priceperea portretizării, cu maximum de intensitate, a tuturor personajelor.

* * *

Nu se poate spune că piesa autorului debutant Coman Șova, devenită spectacol, nu cucerește prin aceleași calități prin care captivează și textul : tinerețe, optimism, entuziasm. Prezența, pînă și în rolurile episodice sau ultraepisodice, a unora din valoroșii actori ai teatrului, cum sînt Andreea Năstăsescu (Cora), Dorina Lazăr

(Nunuţa), Anda Caropol (Dumitriţa), Voicu Jorj (Sfiosul), a fost de natură să contribuie la creşterea calităţii, chiar în compartimentele mai firave ale piesei, actorii reuşind să exprime printr-un gest, o atitudine, o frază, personaje schiţate sumar.

Pentru partiturile cuplului central, regizorul Ion Simionescu a distribuit pe Florin Piersic (Ion) şi Rodica Popescu (Ileana). Momentele în care aceştia doi şi-au transmis unul altuia, direct sau retrospectiv, gînduri şi sentimente, proiecte, închipuiri, visuri au purtat nobleţea sincerităţii idealurilor, căldura tinereţii, puritatea dragostei. Mai avîntat decît Ileana, Ion şi-a găsit în Florin Piersic interpretul ideal, pasionat, dinamic, înaripat, fiind în acest fel un factor de emulaţie pentru întregul colectiv. Creaţia actorului este cu atît mai meritorie cu cît el izbuteşte să facă un salt imens, anume de la un personaj cum este Lennie *(Oameni şi şoareci)*, pe care-l interpretează în aceeaşi stagiune pe scena Teatrului Naţional, la acest Ion atît de structural deosebit, entuziast, lucid, întruchipare a limpezimii idealurilor socialiste. Mai „cuminte“ decît Ion, Ileana şi-a marcat prezenţa în special prin marea iubire pentru neliniştitul ei bărbat. Acest sentiment a fost comunicat cu deosebire de actriţa Rodica Popescu, fără a fi neglijat însă să ne arate o bogată arie de stări sufleteşti, de la scepticism la convingere, de la regret la entuziasm, pe care o străbate eroina. Scena retrospectivei din actul întîi, jucată de cei doi actori — am zice — cu sufletul pe buze, a fost cuceritoare prin candoare, patetism, emoţie, prin supleţea şi delicateţea execuţiei.

Bune rezultate a obţinut regizorul în munca sa cu acel „trifoi“ al prieteniei, pe care-l constituie Tuciu (Ion Niciu), Miron (Dumitru Fedoreac), Lică (Stelian Cremenciuc); de fapt, aceşti trei „veterani“, care nu se simt bine decît pe şantierele marilor construcţii, reprezintă elementul mobilizator şi unul din factorii determinanţi în hotărîrea lui Ion de a rămîne cu ei pe şantier. Toţi cei trei interpreţi au pus suflet şi pasiune în realizarea figurilor de muncitori, Stelian Cremenciuc (servit şi de un personaj mai bine individualizat) creionînd cu umor un tînăr mucalit, şugubăţ, al cărui limbaj colorat şi împestriţat cu zicale şi proverbe ni l-a recomandat ca pe un erou descinzînd parcă din lumea povestirilor şi amintirilor lui Creangă.

În rolul unui funcţionar, care nu este iremediabil pierdut ca utilitate socială (Nellu), Dimitrie Dunea a satirizat subţire, şi prin aceasta cu atît mai plin de haz şi de adresă, acele trăsături (uşurinţa, meschinăria, superficialitatea, lăudăroşenia), care mai urîţesc profilul moral al unora dintre oamenii de astăzi.

În scenele de lirism, de transparenţă a sentimentelor, muzica lui Nicolae Kirculescu se insinuează delicat, exprimînd acele stări de supremă tensiune în care cuvintele sînt insuficiente. Lipsit de comuniune cu poezia textului, cu farmecul juvenil al eroilor, ni s-a părut decorul Elenei Simirad-Munteanu, în care nu am putut descifra decît unele bune intenţii, nerealizate însă practic.

Într-o singură stagiune, Teatrul „Barbu Delavrancea“ îşi oferă scena, cu generozitate, debutului a doi autori originali: Constantin Pastor şi Coman Şova. Este o faptă temerară, un act de certă dăruire a forţelor teatrului cauzei culturii noastre noi, un act ce se înscrie într-o „tradiţie“ (e drept, foarte recentă), cu care această instituţie se poate mîndri. Înfruntînd riscurile ce decurgeau din redusa experienţă literară a autorilor, teatrul a manifestat încredere în talentul lor, le-a sprijinit cu fermitate condeiul şi a investit cele mai bune energii pentru transplantarea textelor publicate în paginile acestei reviste în luminile scenei.

Teatrul „Barbu Delavrancea“ a avut ambiţia să facă spectacole bune cu încercările unor debutanţi, şi a reuşit.

M. F.

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

Tg. Mureș

Am cunoscut un ansamblu despre care știam puține lucruri: secția română a Teatrului din Tg. Mureș. E vorba despre o echipă de tineri, formată nu de mult în jurul unui grup de absolvenți. De obicei, la noi, teatrele tinere, născute astfel, au făcut oarecare vîlvă, aducînd în mozaicul de spectacole al teatrului romînesc îndrăzneli și revelații pline de farmecul primilor pași. Așa s-a petrecut cu promoțiile care au jucat la Craiova, mai de mult, așa se întîmplă cu începătorii de la Piatra Neamț. O asemenea faimă nu s-a creat însă în jurul trupei din Tg. Mureș, deși numele multora dintre ei se făcuseră cunoscute încă din timpul anilor de studii. Poate că îndrumătorii cu care acești tineri au pornit la drum nu au izbutit să le mobilizeze și să le valorifice însușirile de la bun început. Poate, conducerea teatrului nu s-a preocupat îndeajuns de lansarea actorilor aflați la primele verificări în fața publicului.

Descoperind deci, abia în a treia stagiune, acest ansamblu, ne dăm seama cu plăcere că el merită tot atîta atenție cît și alte trupe tinere. Reîntîlnim aici aceeași prospețime care ne-a fermecat și pe alte scene, recunoaștem plăcerea, pofta de joc a primei vîrste teatrale, ne cîștigă diversitatea talentelor, rezonanța vie a energiilor încă neatinse de nici o urmă de rugină.

Dacă vrem să analizăm structura și calitățile trupei, trebuie totuși să începem, paradoxal, prin a vorbi despre cei cîțiva actori mai vîrstnici, pentru că tocmai ei îndeplinesc funcția de piloni în acest mic edificiu de artă dramatică. Mai vîrstnici este un fel de a spune, pentru că, în afară de Romeo Lăzărescu, „maturii" de aici sînt încă într-o frumoasă și plenară tinerețe artistică. Anna Dukász, Valentino Dain, Nae Floca-Acileni se cuvine să fie pomeniți printre primii, deoarece aduc în spectacolele de la Tg. Mureș o conștiinciozitate și o minuție a lucrului scenic, care constituie cel mai

Anna Dukász (Beatrice) şi Mariana Pojar (Catherine) în „Vedere de pe pod“ de Arthur Mille.

nimerit exemplu pentru colegii lor şi care depăşesc în bună măsură cantitatea şi calitatea eforturilor întrevăzute în interpretările începătorilor.

Astfel, Anna Dukász, jucînd pe Beatrice în *Vedere de pe pod,* compune cu mare dragoste şi fineţe imaginea femeii simple, obişnuite, portretul soţiei care dovedeşte, dincolo de feminitatea sa obosită şi resemnată, o nesfîrşită putere de a iubi, mult simţ al dreptăţii, demnitate. În scena mare a rolului, scena semiconfesiunilor, Anna Dukász izbuteşte să spună atîtea fără să spună nimic, desfăşoară cu puritate şi tact mica ei urzeală feminină, se zbuciumă în aşa fel între umilirea ei de femeie şi dragostea maternă pe care o poartă, totuşi, involuntarei sale rivale, încît ridică momentul la nivelul unuia din cele mai înalte puncte de tensiune ale spectacolului — dînd eroinei o strălucire blîndă, foarte omenească. Romeo Lăzărescu a jucat, cu vervă şi umor subtil, rolul vagabondului pictor din piesa poliţistă a lui Robert Thomas, izbutind să evoce în două scurte apariţii un personaj din familia semilegendară de boemi ai literaturii şi cinematografiei franceze.

Valentino Dain a apărut în mai multe ipostaze în turneu: Eddie Carbone în *Vedere de pe pod,* Benedetto în *Minciuna are picioare lungi,* Horaţiu în *Şeful sectorului suflete,* Vulpaşin în *Domnişoara Nastasia* — acestea sînt rolurile în care l-am văzut şi care au demonstrat registrul interpretativ amplu al actorului. Dain munceşte cu seriozitate, deşi nu se păstrează totdeauna pe aceeaşi linie de exigenţă (alunecînd chiar, în *Domnişoara Nastasia,* sub cerinţele minime de gust şi sobrietate). Foarte bun în compoziţiile comice, cărora le-a dat exact nota specifică a unui mediu social şi a unui climat spiritual definitoriu (Horaţiu, Benedetto), el a trecut un examen greu şi în dramă, devenind protagonistul piesei lui Miller şi acoperind astfel un rol de mare întindere şi de intensitate dramatică susţinută, conform unei gradaţii bine gîndite şi riguros interpretate. El şi-a investit eroul cu căldură şi zbucium nobil, poate fără să reuşească totdeauna să precizeze nota de sinceră naivitate, necesară pentru a defini psihologia acestui om simplu, foarte bun, care nu vrea să recunoască nici măcar faţă de sine însuşi natura

Dinu Cezar (Gore) în „Şeful sectorului suflete“ de Al. Mirodan

Anca Roşu (Nastasia) şi Valentino Dain (Vulpaşin) în „Domnişoara Nastasia" de G. M. Zamfirescu

◄

►

Romeo Lăzărescu (Vagabondul), Nae Floca-Acileni (Comisarul), Elena Marinescu (Infirmiera), Nicolae Scarlat (Preotul), Dinu Cezar (Soţul), Mariana Pojar (Soţia), în „Capcană pentru un om singur" de Robert Thomas

Constantin Diplan (Jerry) şi Camelia Zorlescu (Gittel) în „Doi pe un balansoar" de William Gibson ▼

pasiunii sale. Un actor care, după vîrstă, se pare că trebuie să fie citat aici este Dinu Cezar, deşi, judecînd după felul său de a juca, sîntem tentaţi să-l trecem în rîndul celor foarte tineri, ale căror interpretări sînt dominate de umor spontan şi farmec absolut necontrafăcut. Şeful sectorului suflete şi Gore în comedia lui Mirodan, soţul ucigaş în piesa poliţistă a lui Robert Thomas, Dinu Cezar a lucrat fin şi cu sensibilitate, fiind în primele două roluri puţin minor, uşor monoton, dar izbutind să se arate, în al treilea, mereu neprevăzut, inepuizabil în valorificarea diversă a situaţiei comice. Nae Floca-Acileni a fost, în *Capcană pentru un om singur,* un comisar de o inteligenţă vie, stăpîn pe desfăşurarea evenimentelor, ascunzînd cu aviditate adevăratele mobiluri ale anchetei, implacabil, dar nu lipsit de înţelegere. Nicolae Luchian a creionat sigur portretul unui bătrîn care îşi face din egoism şi avariţie un fel de religie şi încearcă să ridice aceste defecte ale sale la rangul de norme pentru viaţa celor din jur (în *Minciuna are picioare lungi*).

Mulţi dintre cei aflaţi la primele încercări profesionale serioase pot fi citaţi imediat alături de cei cu experienţă. Camelia Zorlescu este, vorbind în termenii vechilor emploi-uri, o „cochetă" cu mult temperament şi dezinvoltură, care ştie să aducă pe

scenă multă culoare şi sinceritate (Gittel Mosca în *Doi pe un balansoar*, Olga în *Minciuna are picioare lungi*). Anca Roşu posedă o feminitate distinsă, fragilă, puţin stranie (Magdalena în *Şeful sectorului suflete*, Nastasia în piesa lui Zamfirescu). Constantin Diplan are un haz sec, reţinut, un fel de a juca aparent uscat, dar care ne lasă să bănuim un univers spiritual bogat (Jerry Ryan în *Doi pe un balansoar*). Mihai Gingulescu a dat, mai ales în rolul lui Marco din *Vedere de pe pod*, imaginea unei simplităţi greoaie, dramatic oprimate sub apăsarea mizeriei. Mariana Pojar a cîştigat mult de cînd a plecat din Bucureşti, învăţînd să joace mai activ, mai concentrat, cu mai multe nuanţe (Catherine în piesa lui Miller, Soţia în *Capcană pentru un om singur*). Valentina Iancu are farmec şi gingăşie (Graziella — *Minciuna are picioare lungi*), Maia Indrieş (Constanţa, în aceeaşi piesă) ştie să-şi definească eroina în gest, atitudine, să dea relief subtextului. Vasile Vasiliu este un Costică neaşteptat în comedia lirică a lui Mirodan, poate singurul interpret al acestui rol care nu alunecă spre trivial, ci mizează, dimpotrivă, pe puterea de seducţie a inocentei glume tinereşti. Nicolae Scarlat joacă sigur şi cu o linişte aparentă, care îi îngăduie să pună în valoare neaşteptat accentele dramatice (Preotul — *Capcană pentru un om singur*). Deci, un grup de tineri din care fiecare poate folosi, uneori cu strălucire, oricărui ansamblu teatral şi care au, împreună, graţia armoniei de temperament şi joc colectiv, proprie celor care au muncit mai mult alături. Unii dintre ei au cîştigat, în stagiunile petrecute pe o scenă profesională, o siguranţă care le subliniază talentul (Camelia Zorlescu, Anca Roşu) ; alţii poartă cu ei şovăieli şi defecte, în spatele cărora ghicim comoditate, lipsă de autocontrol, neglijenţă. Constantin Diplan pare mai mult să-şi fi schiţat în linii mari rolul, decît să fi încercat o caracterizare în profunzime a eroului lui Gibson ; el este şi inadmisibil de nesigur pe replică. Mihail Gingulescu şi Mariana Pojar nu vorbesc totdeauna satisfăcător — primul are o emisie nazală, uşor dezagreabilă, a doua precipită. În *Doi pe un balansoar*, interpretările aveau firesc şi emoţie nefalsificată, dar n-am văzut în ele diferenţa de clasă dintre personaje, care constituie de fapt mobilul conflictului, şi am avut impresia că asistăm la neînţelegerile unui cuplu juvenil din mediul studenţesc bucureştean, nu la dificultăţile de neînvins ale relaţiei dintre doi oameni aflaţi pe trepte îndepărtate în ierarhia socială a Lumii Noi. În spectacolul cu *Şeful sectorului suflete*, ritmul se rarefia uneori nedorit. Toate acestea ţin desigur şi de regie, dar ele indică şi o conştiinciozitate încă fluctuantă, cam prea îngăduitoare cu imprecizia şi defecţiunile, la unii dintre interpreţi.

Directorul şi regizorii îndrumători ai acestui ansamblu au încă de îndeplinit o importantă muncă educativă. Ei sînt cei care trebuie să îndrepte greşelile mai mici sau mai mari, să creeze tradiţia unor sănătoase metode de lucru, să imprime disciplină de gîndire şi comportare tinerilor, ei sînt cei chemaţi să le formeze gustul, autoexigenţa, ţinuta intimă în raport cu imperativele meseriei. Şi dacă, sub raportul repertoriului, orientarea teatrului este mulţumitoare — programul fiind foarte viu, atrăgător pentru public şi ridicînd, în acelaşi timp, numeroase probleme de interpretare —, sub raportul muncii regizorale, am observat, în acest turneu, diferenţe calitative mari. În *Şeful sectorului suflete* — direcţia de scenă Eugen Mercus — s-au strecurat alunecări spre un pseudolirism greu de acceptat (cu concert pentru pian în ilustraţia muzicală, un spot de lumină pe trandafirii roşii din primul plan şi două siluete ţinîndu-se de mînă, proiectate pe fereastra din fundal — ca în filmele de serie). În *Doi pe un balansoar,* regia lui Sorin Grigorescu ne-a uimit prin grosolănia pretinsei metafore plastice a lanţurilor care îmbracă scena şi prin absenţa ideii regizorale, în tot ce priveşte jocul actorilor. Am avut impresia că ceea ce a fost bun în acest spectacol s-a obţinut împotriva regizorului, numai datorită talentului nativ al protagoniştilor. Am văzut însă în turneu şi realizări regizorale de ţinută: *Minciuna are picioare lungi, Vedere de pe pod, Capcană pentru un om singur,* dintre care primele două au fost lucrate de G. Harag, cu meticulozitatea şi rigoarea dramatică aprofundată, caracteristice acestui regizor, iar ultima poartă semnătura lui Raul Serrano, atrăgînd atenţia asupra inventivităţii, vervei, spiritului cultivat al acestui tînăr director de scenă, de la care sîntem în drept a aştepta mult.

Ambianţa plastică are de asemenea o însemnătate aparte în formarea tinerilor actori şi a publicului. Puţine decoruri satisfac în spectacolele văzute: acela al lui Serrano, în piesa pe care a pus-o în scenă, şi, poate, acela al lui Liviu Popa (pentru *Şeful sectorului suflete),* totuşi cam prea aglomerat cu obiecte ostentativ moderne.

Problemele care se impun, în ceea ce priveşte evoluţia acestui înzestrat colectiv, ţin deci de cultivarea gustului, în cadrul actului scenic, şi de formarea unei discipline profesionale. În această privinţă, directorul teatrului — un regizor şi un pedagog bine cunoscut, N. Tompa — poate să acţioneze mai hotărît. Iniţiativa de a prezenta în turneu, în faţa oamenilor de teatru şi criticilor din Bucureşti, toate producţiile a două stagiuni, pentru a le supune astfel unei serioase verificări, poate să fie un început, în strădania de înnoire, în dorinţa de a despărţi ferm binele de rău. Pentru că în posibilităţile trupei există premise ca şi acest teatru să se înscrie în linia noii tradiţii a ansamblurilor tinere de valoare.

Ana Maria Narti

Cluj

Teatrul Maghiar din Cluj a pornit de mai multe stagiuni la un efort lucid şi consecvent de a-şi desăvîrşi pregătirea, de a-şi cizela gustul, de a-şi ascuţi sensibilitatea, oferind publicului mereu criterii artistice mai înalte. El a realizat aceasta mai cu seamă pe calea primenirii preferinţelor, a lărgirii orizontului, renunţînd, în bună măsură, la ceea ce era perimat, desuet, în propria sa tradiţie.

Punctul cel mai înalt al programului său de existenţă îl reprezintă capitolul repertoriu. Valoroase piese romîneşti contemporane au fost montate aici, în spectacole al căror ecou în viaţa artistică a fost cu totul deosebit (*Moartea unui artist* de Horia Lovinescu şi *Ştafeta nevăzută* de Paul Everac). S-a jucat *Şeful sectorului suflete* — după ce, la vremea lor, fuseseră reprezentate *Ziariştii* şi *Celebrul 702.* A intrat în repertoriu prima dintre piesele lui Camil Petrescu: *Suflete tari*. Dramaturgia contemporană occidentală se face cunoscută în tendinţele ei diverse, subliniindu-se accentuata preferinţă pentru piese noi, pentru orientări moderne: *Vizita bătrînei doamne* de Fr. Dürrenmatt şi *Vedere de pe pod* de Arthur Miller, *Doi pe un balansoar* de William Gibson şi *Un tramvai numit dorinţă* de Tennessee Williams — pe care le uneşte aceeaşi bogăţie a partiturilor interpretative. Se joacă Shakespeare (*Femeia îndărătnică*), dar şi Brecht (*Opera de trei parale*). Teatrul a lucrat cu un scriitor din localitate, Deák Tamás, oferindu-i prilejul să se manifeste în dramaturgie cu o lucrare care, deşi abia parţial realizată, vădeşte ţinută intelectuală. O însemnată parte din forţele colectivului şi colaboratori de prestigiu sînt angrenaţi în pregătirea *Tragediei omului* de Madách, programată în deschiderea stagiunii viitoare. E un repertoriu construit cu inteligentă receptivitate şi cu simţ al armoniei în diversitate, un repertoriu viu, definitoriu pentru calitatea unei trupe ce a părăsit teatrul operetistic în favoarea unei arte scenice cuprinzătoare.

* * *

Lucrate pe texte cît se poate de deosebite şi semnate de regizori ale căror formaţii, personalităţi, temperamente sînt structural diferite, cele patru reprezentaţii văzute poartă frapant amprenta directorului de scenă. Acest lucru este firesc şi reprezintă chiar un bun cîştigat, cu destule eforturi, în mişcarea noastră teatrală: o echipă maleabilă — dar nu amorfă! —, receptivă, capabilă să-şi urmeze regizorul, să realizeze, sub conducerea acestuia, un spectacol care să-l exprime, un spectacol de neconfundat, este de dorit la fiecare montare. Dar există şi o treaptă superioară, spre care teatrele noastre încep să tindă: definirea unui stil propriu, a unei atitudini interpretative corespunzînd unei personalităţi a echipei — bineînţeles, adaptată stilului şi climatului operei reprezentate, dar păstrînd o anumită linie, o unitate de spirit, prin care teatrul poate să se manifeste într-adevăr ca artă colectivă. Am amintit aceasta pentru că la Cluj regizorii nu par să deţină, pe rînd, bagheta regizorală a uneia şi aceleiaşi formaţii orchestrale, ci se simt, mai degrabă, solişti, în mîinile cărora instrumentul se adaptează (sau nu).

Aparţinînd lui O. Rappaport, *Vizita bătrînei doamne* (în reluare) şi *Vedere de pe pod* (premieră pe ţară) înfăţişează un regizor dornic să cerceteze textele cele mai noi, interesat în primul rînd de repertoriul modern. El pare să aducă pe scenă un spirit de bibliofil; risipa de fantezie nu-l atrage, violenţele de orice soi sînt cenzurate cu o severă pudoare. Spectacolele sale au întrucîtva alura literaturii transpuse în imagine; ele sînt expozitive, calme. Sînt momente cînd aceasta favorizează în mod deosebit perceperea desăvîrşitei frumuseţi a unui text; în ansamblu, însă, şi mai ales în raport cu piese cum sînt cele alese, acuitatea spectacolului coboară cu un ton. *Vizita bătrînei doamne* respectă indicaţiile amănunţite ale autorului, prilejuieşte unor actori ca Imrédi Géza, Flóra Jenö, Andrási Márton apariţii în care forţa şi originalitatea talentelor lor se desenează limpede şi impresionant; scînteieri de vervă ironică se aprind uneori, ca un joc de artificii. Spectacolul curge însă prea cuminte şi obişnuit, nu are scrîşnetul de oroare al textului; estompa a operat o mutaţie esenţială: conflictul — eliberat de contrastele violente ale tragi-comediei groteşti — s-a deplasat, din zona simbolurilor, în cea a faptelor, căpătînd coloratura uşor melodramatică a unui conflict pasional, rezolvat printr-o răzbunare scump plătită. Sinistra bătrînă doamnă nu e nici sinistră şi nici bătrînă: feminitatea maiestuoasă şi somptuos drapată a interpretei, aerul ei impenetrabil rămîn umane.

Piesa lui Arthur Miller nu suportă nici ea prea bine acest tratament, cu toate că derivă din teatrul psihologic de tradiţie realistă şi nu ridică probleme atît de speciale ca teatrul lui Dürrenmatt. Acest conflict clasic, construit în jurul forţei distrugătoare a pasiunilor în luptă cu cele mai sfinte credinţe, este ţesut, într-un mod foarte subtil, din fulgere dezlănţuite şi din firele alunecoase ale ambiguităţilor. Oamenii nu se dezvăluie nici faţă de ei înşişi, spun tot timpul lucruri verosimile dar incontrolabile, îşi aruncă acuzaţii, iubesc şi urăsc la intensităţi maxime. Vorbele amare, înţelepte şi resemnate ale avocatului aparţin unui om prins fără voia lui într-un iureş ce-l depăşeşte şi care încearcă zadarnic să oprească, doar cu mîinile goale, un vulcan în erupţie. Spectacolul e însă cam tern şi cam rece, pasiunile se păstrează în domeniul gesturilor. Alfieri soseşte din timp în timp la o măsuţă de lîngă arlechinul stîng, comentînd didactic, moralizator, ca un conferenţiar pe care cele ce se întîmplă nu-l privesc în nici un fel, şi se retrage din nou. În acest climat, sinceritatea şi spontaneitatea unor interpretări — a lui Vadász Zoltan, a Rékäi Nagy — nu pot salva întregul de o uscăciune străină piesei lui Miller. Cele două roluri extrem de dificile — al lui Eddie Carbone şi al lui Rodolpho — se cer jucate tot timpul pe muchea de cuţit care desparte adevărul cel mai fierbinte de cea mai oribilă minciună : bărbatul e ars de o pasiune pe care nu o realizează mental decît atunci cînd ceilalţi îl obligă să se limpezească, tergiversează faţă de propria-i conştiinţă, îşi caută justificări, atacă folosind calomnii împletite cu adevăruri de bun-simţ, se prăbuşeşte în trădare încercînd mereu să-şi ofere iluzia unor nobile sentimente ; adolescentul e uşor ridicol şi complet dezarmat — căci e străin şi neadaptat încă —, e încîntător şi oarecum suspect, mereu umbrit de bănuielile ce-i dau tîrcoale. Asemenea „măşti duble" fac frumuseţea, dar şi dificultatea multor roluri din teatrul ce se scrie azi în lume ; compunerea lor migăloasă reprezintă pentru actori o şcoală şi un mare prilej de satisfacţii. Cei doi interpreţi ai spectacolului clujean par să nu fi beneficiat, în acest sens, de o suficientă îndrumare regizorală, căci ei unilateralizează, simplificînd astfel dilema piesei.

Dincolo de o categorică judecată de valoare asupra realizării lor, ambele spectacole (ce-şi impun, incontestabil, meritul esenţial de a fi prilejuit publicului întîlnirea cu texte dintre cele mai importante ale dramaturgiei occidentale, pe care le servesc cu permanentă seriozitate şi onestitate profesională, necoborînd niciodată sub o ţinută de corectitudine intelectuală) îndeplinesc şi o funcţie de test : ele scot în evidenţă că o parte a trupei manifestă o anumită obişnuinţă, chiar înclinaţie, pentru jocul static, în primul rînd discursiv. Tocmai în raport cu aceasta, maniera total opusă în care Taub János a pus în scenă *Femeia îndărătnică* aduce o binevenită schimbare.

E dificil să defineşti acest spectacol contradictoriu, stufos, pe alocuri voit şocant şi, în cele din urmă, totuşi, amuzant ; el aminteşte de o plantă ciudată, numită „rodul pămîntului", ce poartă pe tulpina ei, îngemănate, grîul, porumbul, fructele... O explozie de fantezie se revarsă într-o diversitate de stiluri şi de modalităţi de expresie ; optica şi sentimentele creatorului (care şi-a mai afirmat şi în alte spectacole refuzul de a prelua puncte de vedere îndeobşte unanim acceptate) au o surprinzătoare mobilitate ; de aceea, fantezia poetică şi graţia coexistă cu hazul gros, şi, în plină demonstraţie de virtuozitate a mişcării, în plină euforie muzicală, un colţ de văl se ridică asupra unei izbucniri de sarcasm violent.

Regizorul a introdus în spectacol şi un grup de mimi cu sarcini complexe, dintre cele mai interesante fiind aceea de a vizualiza nuanţe ale sentimentelor şi ideilor unuia sau altuia dintre episoade. Iată, de pildă, scena pecetluirii logodnei Biancăi : la o masă improvizată se încheie tîrgul şi se desfăşoară tocmeala. Ideea de vînzare se materializează cu duritate, căci spectatorului i se înfăţişează traducerea în imagine concretă a reprezentării create doar pe retina ochilor pofticioşi ai pretendenţilor-licitatori : frumoasa trece în costum de cadînă ca un mic şi rîvnit obiect de lux, purtată pe o tavă, de către aceiaşi mimi, înzestraţi cu forţa magică de a arăta nevăzutul. Astfel de realizări — uneori împinse la limitele artisticului — trădează un polemist, înclinat spre o „muzică a disonanţelor", a cărui maturizare promite spectacole de o mare forţă a ideii.

Ideea de a sprijini spectacolul şi pe arta pantomimei aduce şi un alt folos, în ordinea perspectivei : executînd un recital de mişcare scenică, mimii creează actorilor obligaţia să-i urmeze ; aceştia devin, la rîndul lor, mai mlădioşi, mai expresivi.

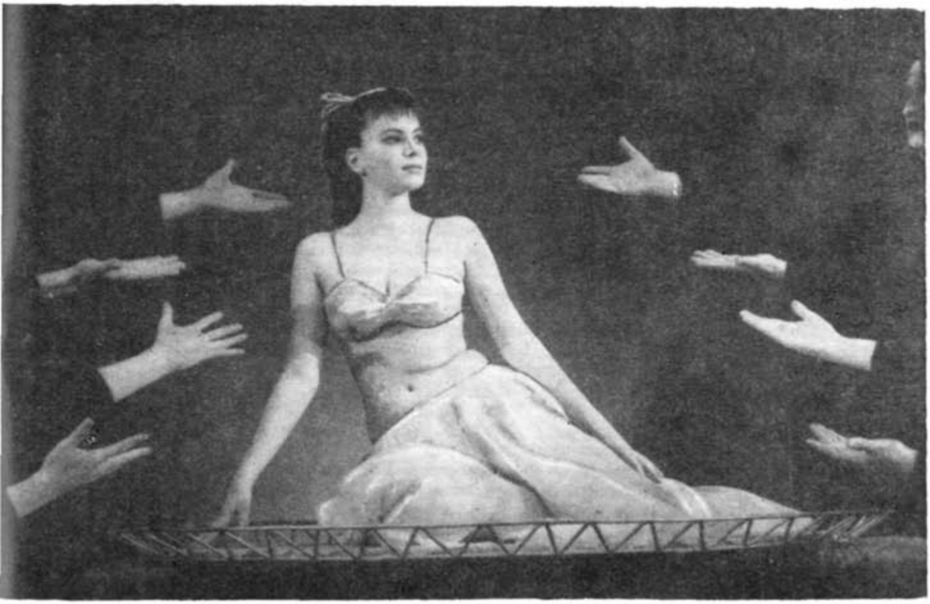
Spectacolul — evident încărcat peste limitele sale de rezistenţă — trebuie de aceea considerat ca o etapă pe drumul lărgirii registrului interpreţilor, ca o frînă în calea anchilozării acestora într-o manieră de joc academistă, comodă, dar neutră, neinteresantă.

Femeia îndărătnică arată că ascuţita judecată critică, ostilă prejudecăţii şi înclinată către revelarea contrastelor, a regizorului Taub, are nevoie de o concentrare asupra selecţiei, de un efort către armonie, către rafinarea expresiei. După ce a condimentat din belşug, regizorul se află în situaţia să-şi desăvîrşească spectacolul, ca un cineast la masa de montaj ; să-şi calce pe inimă şi să taie secvenţe, gaguri, descoperiri, pentru ca întregul să fie mai coerent, chiar dacă mai puţin frapant în policromia sa scînteietoare. Această cerinţă se referă în mod esenţial şi la lucrul cu actorii : uneori, ei ies din cadrele limbajului ales ; jocul lor, şi mai ales al interpretului principal, e prea terestru, prea îngroşat, prea crud.

Încercîndu-şi puterile pe texte dificile şi neizbutind întotdeauna pînă la capăt, echipa se arată cel mai sigură pe terenul teatrului psihologic tradiţional. De aceea, ea a îmbrăţişat cu înţelegere textul lui Deák Tamás. *Demetrius* este o ambiţioasă încercare de a dezbate cazul unui intelectual din înalta societate germană, ademenit (din vanitate, din naivă, dar criminală indiferenţă, la urma urmei — din laşitate) de mişcarea nazistă, în contextul ascensiunii şi prăbuşirii fascismului, şi de a elucida consecinţele unei opţiuni ; sfera de idei în care se mişcă scriitorul rămîne însă mult deasupra zonei

Szentes Ferenc (Gremio), Andrási Márton (Baptista) şi Vadász Zoltán (Tranio)

DOUĂ MOMENTE DIN „FEMEIA ÎNDĂRĂTNICĂ" DE SHAKESPEARE



Nagy Réka (Bianca)

Senkálszky Endre (Demetrius) și Katona Éva (Diotima) în „Demetrius" de Deák Tamás

de cunoaștere și experiență ce-i este familiară. Dezbaterea scenică se desfășoară cu argumente extrase parcă din manuale de istorie, situațiile au funcție demonstrativă. A înscena lungi discuții, a le da viață, ritm, tensiune, este o misiune oricînd dificilă ; și totuși, pe acest text fragil și cu multe naivități, destul de schematic, care stă cu modestie, în repertoriu, alături de capodopere ale literaturii dramatice mondiale, a fost construită reprezentația cea mai echilibrată și mai consecventă văzută în această suită. Conducîndu-i pe actori către construirea unor relații, a unei atmosfere, regizorul Harag György își demonstrează încă o dată spiritul de observație, capacitatea de a defini prin detalii, de a sesiza nuanțele, fără a pierde din vedere soliditatea și armonia construcției de ansamblu. El a înțeles că piesa nu cerea în primul rînd fantezie și originalitate, ci un plus de adevăr de viață cotidiană, și s-a adaptat acestei exigențe cu o remarcabilă suplețe. Rămînînd discret în anonimat — așa cum știu s-o facă talentele mature și profunde, uneori insuficient remarcate — el a construit unul din acele spectacole în care regizorul „nu se vede". Această atitudine îi ajută de astă dată mult pe actori, care învață efectiv cum să dea densitate și încărcătură emoțională unui spațiu dramatic. În rolul Demetrius, Senkálszky Endre realizează cea mai rotundă și mai expresivă dintre creațiile sale din această stagiune, deși joacă, în alte spectacole, roluri a căror valoare literară și de teatru este, în felul său, unică ; el izbutește să iasă din schema tipului, să-l particularizeze logic și cu discreție. De altfel, fiecare rol este aici un desen precis, și e deopotrivă interesant să urmărești actori împliniți ca Imrédi Géza (absolut inexistent în ingrata ipostază în care este pus jucînd Alfieri în *Vedere de pe pod*), Flóra Jenö, Andrási Márton, Lászlo Gerö, Bereczky Iulia, ca și tineri aflați la primele succese (Nagy Réka, Katona Eva), compunîndu-și toți minuțios și unitar personajele.

* * *

Patru spectacole nu pot spune totul despre un teatru, cu atît mai mult cu cît nici unul nu este dintre cele capabile să marcheze nivelul cel mai înalt atins în evoluția colectivului — cum a fost, de pildă, *Moartea unui artist*. Dar ele izbutesc să lumineze fațete ale chipului său.

De pildă, vorbesc limpede despre componența echipei : ea se bizuie în primul rînd pe o formație omogenă și cuprinzătoare de actori cu experiență, de vîrstă mai înaintată, obișnuiți de ani de zile să joace împreună. Adăugîndu-le personalitatea artistului poporului Kovács György și introducînd în repertoriu piese care să-i ofere roluri pe măsură, teatrul a făcut un îndrăzneț și categoric pas înainte. Și în generația de mijloc teatrul se bizuie pe cîțiva actori foarte buni : Dorian Ilona, Bereczky Iulia, Lászlo

Gerö, Vadász Zoltan — interpreţi în mod special receptivi la varietatea de exigenţe a jocului modern. Ceea ce au adus ei nou n-a fost însă în suficientă măsură continuat şi dezvoltat şi n-a izbutit să devină încă centrul vital, pentru că trupa n-a integrat cu consecvenţă şi ritmic actori tineri, absolvenţi din ultimele promoţii, înzestraţi cu mobilitatea şi prospeţimea atît de necesare oricărui teatru. Desigur, există Nágy Réka, Pásztor Janós şi mai tînăra Katona Eva, încă unul sau doi actori, dar ei nu pot face totul... Reala preocupare pentru echilibrul distribuţiilor, urmărirea fişei de roluri a fiecărui actor nu duce totdeauna la soluţiile cele mai inspirate, rămîne cîteodată cam administrativă. Interesul pe care conducerea teatrului începe să-l manifeste pentru „întinerirea“ colectivului răspunde deci unei cerinţe devenite imperioase.

O altă asemenea problemă deschisă este scenografia. Teatrul are un scenograf, pe Cs. Erdös Tibor; acesta realizează decoruri uneori mai adecvate (*Vizita bătrînei doamne*), alteori mai puţin (*Vedere de pe pod*), dar nu şi-a descoperit încă un mod de expresie puternic, original; iar costumele pe care le creează, îndeosebi cele feminine, sînt uneori frapant urîte, pretenţioase şi încărcate, degradînd personaje altfel concepute. Colaborări — cum ar fi cea cu graficianul Paulovics László din Satu-Mare (*Femeia îndărătnică*) — duc cîte un spectacol spre un cadru plastic mai ieşit din comun. Este însă nevoie de un creator la care regizorii şi interpreţii să găsească sprijin în vizualizarea concepţiei spectacolului, capabil să ofere, în decor şi costume, un univers concret, în care să se integreze armonios.

I. P.

Arad

Am văzut la Teatrul de Stat din Arad: *Şeful sectorului suflete*, *Viforul*, *Dincolo de zare* şi *Pălăria florentină*. Imaginea lăsată de seria acestor reprezentaţii, fără oscilaţii mari de calitate, exprimă conştiinciozitate profesională, străduinţă înspre maturizare artistică. În toate spectacolele, preocuparea pentru metafora scenică e vizibilă; de asemenea, efortul de a sublinia scenic corespondenţe directe cu actualitatea ale unei piese sau ale alteia.

La Arad lucrează regizorii Dan Alecsandrescu, Nic. Moldovan şi pictorul-scenograf Sever Frenţiu. Prezenţa şi activitatea lor stabilă în teatru par a fi o premisă pentru dezvoltarea egală şi constantă a întregului colectiv. Mulţi ani de-a rîndul, Dan Alecsandrescu a realizat cu acest colectiv spectacole vrednice de laudă. De la *Antigona şi ceilalţi* (premiat la al IV-lea Concurs republican al tinerilor artişti) la *A treia, patetica*, sau *Răzvan şi Vidra* (remarcate cu ocazia turneului teatrului la Bucureşti) şi pînă la montările de acum — *Şeful sectorului suflete*, *Viforul*, *Pălăria florentină* — Dan Alecsandrescu s-a arătat un director de scenă laborios, aplecat spre studiu şi înţelegere contemporană, partinică, a fenomenului artistic, a textelor dramatice. El se refuză inovărilor cu orice preţ; spectacolele sale apar ca expresia nemijlocită a ataşării la cauza şi modalitatea pentru care pledează textul. Respectul pentru text, descifrarea atentă a ideilor, grija pentru comunicarea lor clară şi emoţionantă, pentru relaţii sincere şi spontane între interpreţi — iată ce caracterizează şi spectacolul *Şeful sectorului suflete*. Regizorul nu s-a mulţumit aici numai să concretizeze formula lui Mirodan, cuprinsă în alternanţa realului cu plăsmuirea. El a adîncit, mai cu seamă, şi s-a străduit să dezvăluie nuanţele subtile ale universului intim al eroilor, scoţînd în relief detaliile psihice şi sociale care susţin ideea piesei: visul legitim de fericire al omului îşi poate găsi împlinire adevărată în socialism. Pe această linie, nu pot trece neobservate sobrietatea mişcării scenice, fluiditatea alternării planurilor. Nici concepţia scenografică a lui Sever Frenţiu, care a mobilat interiorul Magdalenei intuind structura ei sufletească: un interior modern, aerat, stilizat, de bun gust. (Peretele din spate al încăperiii, format din jaluzele, a permis prefigurarea sugestivă a planului imaginar — biroul „Şefului".

În transcripţia scenică a echipei arădene, s-a relevat cu precădere personajul Horaţiu, luminîndu-ni-se dintr-un unghi mai puţin obişnuit: actorul Ricardo Colberti i-a dat privilegiul unei apariţii complexe, fără a recurge la tonuri stridente, ori la vreo inutilă agitaţie. Masiv, sigur pe sine, Colberti—Horaţiu se înfăţişează cu o „superioritate" de netăgăduit, cu o doză puternică de ironie şi dispreţ faţă de visurile, „fantasmagoriile" Magdalenei. Flegmatic, ironic, Horaţiu afirmă, calm şi răspicat, idealul său meschin de viaţă. Personajul nu e văduvit de accente de sinceritate în mărturisirea sentimentului pe care-l nutreşte cu adevărat pentru Magdalena, dar actorul a reliefat cu energie lucidă, rînd pe rînd, tarele personajului: egoism, suficienţă, egocentrism, cinism în dragostea pe care acesta o poartă *obiectelor*, printre care şi sufletele omeneşti. Faţă de un asemenea adversar puternic se impunea, desigur, opoziţia unui „Şef" convingător. Sorin Gheorghiu nu a ajuns poate să-l înfrunte de la egal la egal, dar a susţinut cu inteligenţă personalitatea celor două personaje gemene: „Şeful"-Gore. „Şeful" a fost jucat cu elan, pe alocuri romantic, cu autenticitate. Mai ales demnă de reţinut mi s-a părut credinţa pe care actorul a adus-o în scenă, în susţinerea idealului moral al piesei; în rostirea replicilor privind realităţile şi morala lumii noastre, vibraţia tonului e convingător transmisă. Mai puţin convingătoare şi expresivă, din păcate, a fost Viorica Popescu în afirmarea aspiraţiei spre fericire a Magdalenei. La debutul său în teatru, am apreciat discreţia cu care absolventul Ion Costea a filtrat „poantele" lui Costică.

În viziunea aceluiaşi regizor, *Viforul* lui Delavrancea s-a desfăşurat într-un spectacol de trainică şi armonioasă compoziţie, sobru ca atmosferă (curăţit de elementele naturaliste la care poate împinge textul), urmărind, într-un ritm bine susţinut, demonstraţia dramei. Excesele retorice, declamarea emfatică au fost în bună măsură eludate, regizorul optînd cu îndreptăţire pentru o interpretare sobră a textului, apropiată spectatorului de azi. Pe Ştefăniţă l-a întruchipat Victor Ionescu. El a acuzat în tînărul domnitor furia autoafirmării, fără a se folosi de dezlănţuiri patologice, încercînd, dimpotrivă, a căuta acestei ambiţii alte baze decît cele instinctuale. Costel Atanasiu a înfăţişat impetuos, grav, dragostea de ţară a lui Luca Arbore, ca şi dramaticul destin al acestuia. Oanei, Elena Drăgoi i-a dat sensibilitate şi forţă dramatică. (Ciudat e însă costumul — o rochie ce aduce mai degrabă cu rasa unei călugăriţe catolice.) Munca cu actorii nu a fost totuşi suficient finisată de regizor: grupul de boieri, de pildă, a apărut amorf, neconcludent înfăţişat, fără figuri distincte. Spectacolul se desfăşoară într-un decor stilizat (Francisc Toth), dominat în fundal de o statuie uriaşă a lui Ştefan cel Mare, simbolul glorioasei tradiţii a Moldovei. Dacă această statuie îşi găseşte o justificare în unele tablouri, în actul II însă (vînătoarea domnească), unde se înalţă singură, alături de cîteva practicabile convenţionale, ea îşi pierde din semnificaţie.

Nu ne îngăduim să facem observaţii pe marginea spectacolului *Pălăria florentină* de Labiche. N-am putut urmări decît desfăşurarea unei repetiţii, care a fost totuşi în măsură să ne dezvăluie unele intenţii ale spectacolului. Am remarcat decorurile şi costumele lui Sever Frenţiu. Prin economia de mijloace, prin verva coloristică, expresivitatea liniilor şi volumelor, cadrul plastic, destinat vodevilului, este elocvent pentru grija de a se crea o ambianţă şi un veşmînt proaspete, pe măsura acţiunii trepidante şi spumoase. Regizoral, spectacolul e lucrat fără supralicitări, fără vulgarităţi sau îngroşări. Ritmul viu, situaţiile amuzante nu acoperă săgeţile satirice îndreptate de autor împotriva faunei grotesc caricaturale şi pestriţe a micii burghezii, a nobililor scăpătaţi, ce-şi ascund identitatea şi goliciunea morală sub masca fanfaronadei şi a spiritelor lipsite de gust. Ni s-a părut edificator pentru posibilităţile teatrului că o echipă, prin deprinderea ei, mai puţin legată de sprinteneala comediei a realizat un spectacol de reală vervă, în care interpretarea actoricească a ştiut să se îmbine cu dansul şi cîntecul. Erau schiţate, la ora cînd vedeam repetiţia, cîteva interesante compoziţii. Actorii — Sorin Gheorghiu (Fadinard), Al. Fierăscu (Felix), Costel Atanasiu (Nonancourt), Olimpia Didilescu (Anaïs), Silvia Tabacu (Claire), Iulian Copacea (Vézinet), Dima Emilia Jurca (Virginie). Finisarea şi adîncirea psihologică a rolurilor şi-au găsit, sperăm, împlinirea pînă la ora actuală.

Nic. Moldovan a scos în evidenţă, prin *Dincolo de zare,* aspiraţia colectivului spre investigaţia în zone ce pun la încercare posibilităţile interpreţilor. Regizorul a fost stăpînit de dorinţa de a prezenta cu limpezime datele esenţiale şi sensurile textului: realitatea crudă a societăţii capitaliste, care sugrumă aspiraţiile spre fericire şi autorealizare ale omului, ducîndu-l la ratare sufletească şi socială. Dar numai primul

Nicolae Mitruță (Paharnicul Săcuianu), Victor Ionescu (Ștefăniță) și George Didilescu (Biv-vel vistiernicul Sima) în „Viforul“ de B. Șt. Delavrancea

Sorin Gheorghiu (Șeful-Gore) și Viorica Popescu (Magdalena) în „Șeful sectorului suflete“ de Al. Mirodan

Emilia Dima (Virginie) și Sorin Gheorghiu (Fadinard) în „Pălăria florentină“ de Labiche

act s-a desfăşurat în tensiunea şi atmosfera pretinse de dramă. În celelalte acte, pe măsură ce acţiunea înainta, interpreţii şi-au pierdut din siguranţă, au slăbit din intensitatea tragică, întîmplările au început să se simplifice, să-şi pălească înţelesurile. Actul al III-lea, monoton, lipsit de nuanţe, a căzut în inexpresiv. Oricum, unii dintre interpreţi au arătat că pot susţine un joc de relaţii complexe, sobru şi nu lipsit de distincţie. Ne gîndim la Ricardo Colberti (în robustul bătrîn Mayo), cu capacitatea lui de interiorizare; la puterea de convingere cu care Constantin Adamovici, împrumutînd jovialitate bătrînului lup de mare Dick Scott, a ştiut să transmită tristeţea şi omenia celui frustrat de umanitate; la economia de mijloace expresive a Elenei Drăgoi, reţinută, fără artificii, în mărturisirea neliniştilor mamei; la unda de poezie cu care Victor Odillo Cimbru a învăluit neputinţa tragică a lui Robert Mayo. De altă parte, deşi interesant schiţate de Ion Borst în actul I, caracterul şi faţa lui Andrew Mayo au plutit pe parcursul spectacolului în incertitudine. Distribuită cu curaj în rolul tinerei Ruth Atkins, absolventa Constanţa Comănoiu a demonstrat sensibilitate şi forţă dramatică, dar, handicapată de stările psihologice prea diverse şi contradictorii, ea a parcurs cu dificultate, monoton, pasajele puternic dramatice dinspre final. Neartistice, stridente prin soluţiile meşteşugăreşti, au apărut apoi compoziţia Luciei Georgian (bătrîna Atkins) şi cea a lui Vasile Varganici (doctorul Fawret). Ne-a surprins de data aceasta şi nerealizarea decorului, semnat tot de scenograful Sever Frenţiu. Colinele, acoperite stîngaci cu butaforie, muşchi şi pietre, au fost evident stînjenitoare pentru mişcarea actorilor şi incapabile să sugereze poezia naturii, locul unde oamenii „binecuvîntează umbra".

* * *

Un repertoriu echilibrat şi valoros, în care figurează, pe lîngă piese româneşti reprezentative: *Şeful sectorului suflete, Viforul, Comedia zorilor,* lucrări din repertoriul universal clasic şi modern, *Dincolo de zare, Don Carlos,* farsa *Pălăria florentină.* Un ansamblu de actori cu disponibilitate pentru genuri dramatice diferite. Exigenţele actuale nu sînt însă pe deplin satisfăcute. Pentru aceasta, teatrul din Arad pretinde, pe bună dreptate, regizorilor să-şi ducă pînă la capăt munca de ridicare a propriei lor măiestrii, ca şi a acelor actori din echipă ce n-au atins încă planul de capacitate creatoare de pe care se manifestă cei mai buni dintre ei. În această ordine de idei, e de dorit concentrarea muncii pe linia „şlefuirii" şi omogenizării artistice a echipei, a lichidării urmelor de diletantism ce transpar în unul sau altul din spectacole.

Baia Mare

Confruntată cu faţa modernă a oraşului, cu acel plan superior de exigenţe, creat în ultima vreme de spectacolele cele mai bune ale teatrelor din ţară, activitatea Teatrului din Baia Mare nu marchează suficient de pregnant semnele înnoirii.

Imaginea globală pe care o oferă seria spectacolelor date în această stagiune arată că, mai ales în privinţa perfecţionării mijloacelor de expresie, teatrul mai are un drum serios de parcurs.

Piesa lui Dürrenmatt, *Vizita bătrînei doamne,* a prilejuit mai multor teatre spectacole interesante, vii. La Baia Mare, acest lucru nu s-a întîmplat. Regizorul Miron Niculescu pare să nu fi avut deplină încredere în forţele actorilor; de aceea, el nu a valorificat textul pe linia filonului său bogat de ironie, de persiflare caustică şi denunţare violentă a puterii distrugătoare a banului. Concepţia spectacolului, incertă, s-a concretizat

Lulu Savu (Claire Zachanassian) în „Vizita bătrînei doamne" de Fr. Dürrenmatt

Petre Dinuliu (Brînduș) și Corneliu Mititelu (Mișu) în „Ziariștii" de Al. Mirodan

într-un amestec dezordonat de elemente de coregrafie revuistică, de accente melodramatice, cu preferință pentru „culoare". A fost astfel „îndulcit" un text a cărui notă caracteristică trimite spre ridicolul sinistru, spre ferocitatea grotescă ; iar actorii, derutați, au fost lipsiți de o axă certă în jurul căreia să-și definească precis și pregnant rolurile.

E drept, actrița Lulu Savu s-a străduit să adopte în interpretarea eroinei mijloacele jocului sobru, laconic, direct. Totuși, realizarea ei nu trece de hotarul unui studiu meritoriu ; pentru a ajunge la dimensiunile tragicomicului și ale *simbolului*, e nevoie de o încărcătură mai mare de cinism și ironie, cu o disponibilitate mai pronunțată spre nuanțe. În concordanță cu intenția textului a apărut cuplul Koby și Loby (Vasile Grădinaru, Gheorghe Lazarovici). Celelalte personaje — de importanță centrală — au fost însă prea puțin aprofundate de regizor, interpretările rămînînd satisfăcute doar de impulsul primelor soluții. Cu toate că unele premise interesante, de justă caracterizare, nu au lipsit: Profesorul, de pildă, conceput de Mircea Olaru pe linia unui cinism lucid, sau Ill, pe care Virgil Fătu a încercat, dar fără reușită, să-l salveze de la alunecări în „sincerități" melodramatice.

Spectacolul cu *Pădurea fără copaci*, lucrare de debut a tînărului scriitor Valentin Munteanu, dovedește preocuparea pentru stimularea dramaturgiei originale. Situat în lumea muncitorilor forestieri, conflictul piesei e determinat de contradicțiile caracteristice luptei pentru o nouă atitudine față de muncă. Întîlnim în această lucrare fiorul unei vieți autentice, curate, personaje episodice inedite, cu suculență pitorească, sinceritate în tonul dezbaterii. Subiectul e construit însă pe locuri comune : populat, în genere, cu personaje schematice, animat de procese sufletești superficial urmărite și mai ales rezolvate în grabă.

Spectacolul, pus în scenă de Marius Popescu, trăiește prin cîteva realizări actoricești, îndeosebi în rolurile de al doilea plan (cele mai bogat prezentate și de autor). Lulu

Savu a întruchipat, cu savoare comică și dezinvoltură, o femeie de serviciu „atoateștiutoare“, simplă, apropiată oamenilor. Cu vibrație tinerească și cu haz, Gh. Lazarovici a înfățișat un simpatic și inimos muncitor muntean. S-a distins și Virgil Fătu în rolul unui bătrîn îndrăgostit de cai și cărăușie. Încolo, interpretări tributare rutinei. Ar fi fost de dorit ca regizorul să se fi apropiat cu mai multă înțelegere de laturile mai șubrede ale textului ; să fi îndrumat pe actori pe linia animării dialogului prin acțiuni scenice semnificative, pe linia unei mișcări de ansamblu omogene. Dacă, de exemplu, ar fi depus un efort mai susținut pentru a găsi personajelor reacții proprii modului lor de a gîndi, interpretările unor actori ca Larisa Stase-Mureșan și Ion Săsăran s-ar fi bucurat de o anumită individualitate. Regizorul nu a cheltuit suficientă fantezie, nici pentru a pune în valoare, într-un mod original, tema piesei. Spectacolul cerea și un cadru plastic mai bogat în detalii, care să sugereze poezia naturii și a momentului cînd se petrece acțiunea (noaptea de Anul Nou, într-o cabană din creierul munților).

În montarea, semnată tot de Marius Popescu, a *Ziariștilor*, s-a ajuns la o atît de mare simplitate în toate compartimentele — regie, interpretare și scenografie — încît, lipsit de subtext, de poezia filonului romantic, ce constituie farmecul piesei, universul uman, cu viața, personajele și spiritul său, a fost anihilat prin inexpresivitate. Monotonia i-a răpit textului dinamica, strălucirea și luminozitatea binecunoscute, ca și spontaneitatea dialogului, încît — pare ciudat — spectacolul nu a avut umor. Textul a fost oarecum însuflețit abia în actul III, unde s-au realizat cîteva momente din atmosfera febrilă, ritmul trepidant, specific unei tipografii. Aici, Cornel Mititelu, în rolul secretarului de redacție, a „mișcat“ scena cu sinceritate și candoare. Dar, majoritatea interpreților, pe parcursul întregului spectacol, au înfățișat personajele în contururi „standard“, cu soluții meșteșugărești, gesturi, atitudini clișeu : „ingenuă“, „erou pozitiv“, „erou negativ“.

În sfîrșit, exemplul cel mai elocvent în ce privește plafonarea preocupărilor profesionale în acest teatru a fost spectacolul *Șeful sectorului suflete*. Aici, totul a apărut ca o improvizație, lectură crudă a textului, cu liniile directoare ale conflictului nefixate, stră-

An nou fericit
Noi succese în muncă

Ion Miinea (Săndoi), Ion Uță (Ifrim), Larisa Stase-Mureșan (Vera) și Lulu Savu (Lucreția) în „Pădurea fără copaci“ de Valentin Munteanu

ine de amănuntul necesar artisticește pentru a deosebi planurile, real și imaginar, pe care se desfășoară acțiunea. Impresia a pornit, în primul rînd, de la cadrul plastic (Vasile Paulovici), ale cărui elemente — o fîșie de tul roz atîrnînd într-un colț al scenei nude, cîteva piese de mobilier nedecise, grosolan executate — în contradicție cu intențiile textului, cu aspirațiile eroilor spre eleganță, puritate și frumusețe. A apărut apoi evident că regizorul Petre Meglei, în munca lui cu interpreții, a fost covîrșit de dificultatea exprimării nuanțelor extrem de fine ale vieții psihologice, de definirea stărilor de spirit atît de subtil variate, înfățișate de piesă. O colaborare mai atentă cu actorii, îndeosebi cu Larisa Stase-Mureșan — care a dovedit reale afinități cu personajul Magdalena (multă sensibilitate, căldură, grație scenică) — și Ion Mîinea, serios preocupat de maturizarea sa artistică (și care a adus în dublul rol al Șefului-Gore o prezență vie), ar fi impus o aprofundare analitică a biografiei și a problematicii acestor personaje și ar fi dus la înfruntarea, în bună măsură, a acestei dificultăți.

* * *

Slăbiciunile semnalate amintesc de una din carențele principale în activitatea teatrului băimărean: lipsa regiei. Revenim astfel la ceea ce critica a repetat frecvent în ultima vreme: necesitatea de a se găsi și la Baia Mare directori de scenă care să pornească de la o analiză matură a resurselor creatoare ale colectivului, lucrînd mai atent și mai aplicat cu actorii. Prea des, în punerile în scenă ale acestui teatru apar scheme aproximative în loc de caractere, șabloane în loc de sentimente sau atitudini umane reale. Conducerea teatrului și factorii îndrumători au trecut prea ușor peste măsurile ce trebuiau luate pentru a asigura activității teatrului nu jumătăți de reușite, ci succese depline. Recomandarea făcută teatrului, în revista noastră[1], de a invita regizori dintre cei mai buni, de a-și forma un mănunchi de colaboratori artistici permanenți, ale căror metode să se completeze armonios și care să dirijeze într-un proces bine coordont creșterea întregului colectiv spre o activitate egală și constantă, a rămas, pare-se, fără ecou. Pînă la atingerea acestui obiectiv (știm că e dificil de înfăptuit) se impune ca în conducerea teatrului să se formeze spiritul de exigență necesar pentru ca nici un spectacol să nu apară în fața publicului purtînd semnele neglijenței, ale improvizației. Numai astfel teatrul din Baia Mare va putea face un pas înainte spre maturizarea sa artistică, va putea marca o treaptă nouă, superioară, pe care s-au situat astăzi multe dintre colectivele teatrale din țară.

Valeria Ducea

---

[1] Teatrul, nr. 9/1962

Crema ecran pentru plaja

ANTISOL

Antisol
Antisol
CREMA ECRAN PENTRU PLAJA

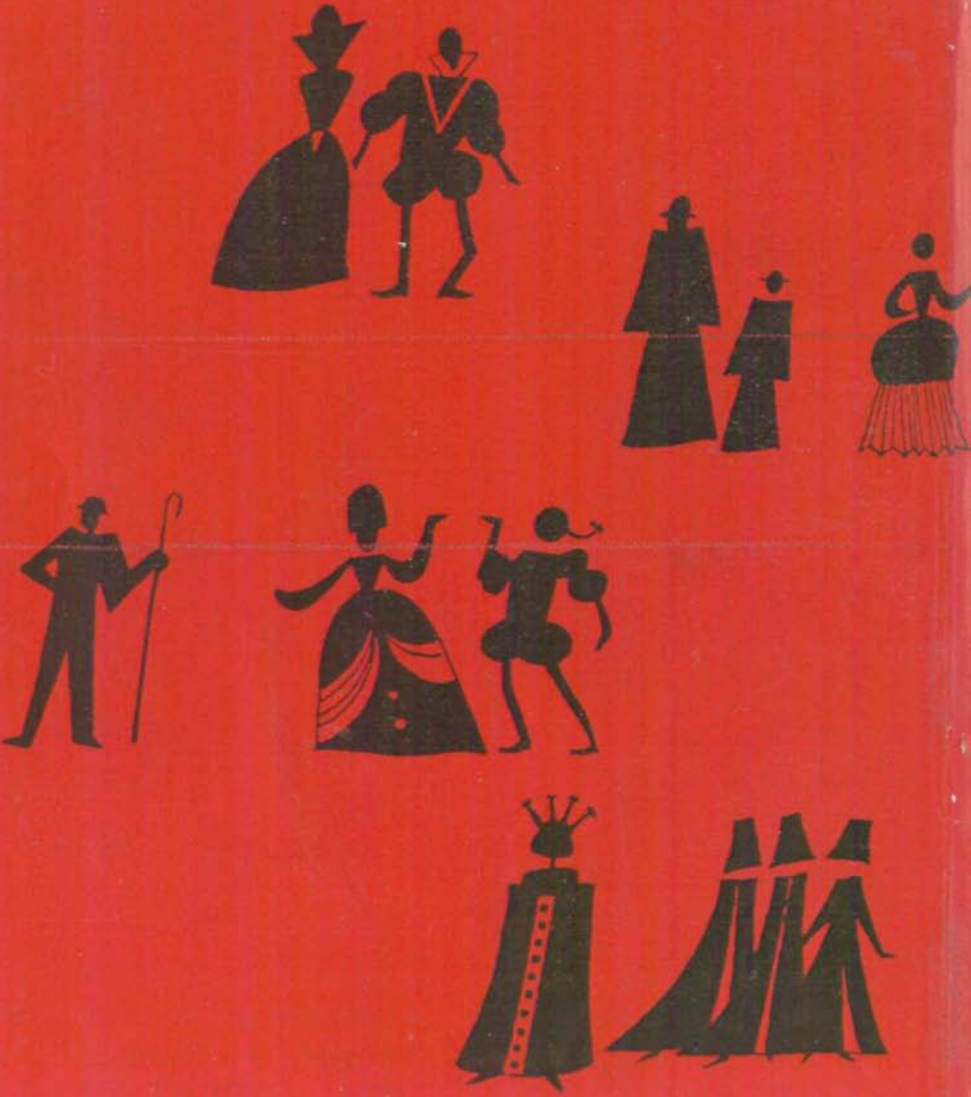
Datorită substanțelor active ce se găsesc încorporate în cremă, ca: prosalol S8 și silicon 47 v. 300, produsul acționează ca un ecran, lăsînd să treacă nestînjenite radiațiile neiritante care bronzează pielea

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Stop!
vizitați
grădina
de
vară
SĂFTICA

La km 22, pe șoseaua București-Ploești, moderna grădină de vară „SĂFTICA", unitate a Cooperației de Consum, servește zilnic sortimente variate de preparate de bucătărie, bufet și cofetărie, pui la frigare, diferite soiuri de vin, precum și vinul casei • Orchestră de muzică ușoară, dans • Se pot reține mese la telefon interurban — 267 — Oficiul Balotești

Gp 119



I. P. I. — c. 2449

LEI 7